

# FRA ASYL TIL MUSEUM

GERD SVEINALL



## **Masteroppgave i kunsthistorie**

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie  
og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

VÅR 2013



# **FRA ASYL TIL MUSEUM**

Gerd Sveinall

Veileder:

Professor Øivind Lorentz Storm Bjerke

## **Masteroppgave i kunsthistorie**

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie  
og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

**VÅR 2013**

© Gerd Sveinall

2013

Fra asyl til museum

Gerd Sveinall

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Print House, Oslo

## Sammendrag

Utgangspunktet for "Fra asyl til museum" er de kunstneriske arbeidene til Adolf Wölfli som var pasient ved Waldau asylet i Bern i perioden 1895 til sin død i 1930. I løpet av denne perioden produserte han over 25000 sider med tegninger, tekst, collager og noter. Denne oppgaven tar for seg hvordan kunstinstitusjonene, frem til i dag, har forholdt seg til Adolf Wölfli kunst og annen kunst produsert i psykiatriske institusjoner i første del av det 20. århundre. Hvor og i hvilke sammenhenger er denne kunsten blitt stilt ut? Hvilke skiftende posisjoner har denne kunsten hatt frem til i dag? Hva slags påvirkning har denne kunsten eventuelt hatt på moderne og postmoderne kunst?

Metoden i dette prosjektet er en undersøkelse av tekster i et hundre års langt tidsperspektiv: bøker, artikler, utstillingskataloger og nett-basert informasjon relatert til tema. Første del tar for seg tidsrommet fra 1921, da psykiateren Morgenthaler utgir *Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölfli*, til avslutningen av 2. verdenskrig. Annen del har fokus på Jean Dubuffets *art brut* prosjekt som bringer inn en ny tolkning av pasientkunsten. Wölfli og andre pasientkunstere presenteres i denne perioden også for et stadig større publikum, både i tysk-, engelsk- og franskspråklige områder. Tredje del begynner i året 1972, da begrepet *outsider art* lanseres i Storbritannia, Wölfli kunst presenteres for et internasjonalt publikum på *Dokumenta 5* i Kassel og stilles ut i Skandinavia. I denne perioden foregår det en ytterligere estetisering og en kommersialisering av outsiderkunsten.

Asylkunsten har hatt innflytelse langt utenfor de psykiatriske institusjonene, men denne innflytelsen har trolig vært underkommunisert i kunsthistorien. Har mennesker med psykiske lidelser spesielle kunstneriske forutsetninger og er "psykotisk kunst" en egen kategori? Det viser seg at Wölfli billedmateriale også har vokst utover det rent visuelle – som utgangspunkt for musikk og konserter, litteratur og *performance*.

**Stikkord: Adolf Wölfli, galskap, psykotisk kunst, art brut, outsider art**



## Forord

Adolf Wölflis kunst gjorde inntrykk på meg ved første gangs bekjentskap i Lausanne (Collection Art Brut) i 2007. Som kunsthistoriestudent hadde jeg hørt lite om *art brut* og *outsider art* og ingen ting om Wölfli. Leting i den kunsthistoriske kanon gav ikke mye informasjon på området: Oversiktsverkene *Art Since 1900* (Foster, H. et al., 2004) og *Art in Theory 1900-2000* (Harrison, C. & Wood, P., eds., 2003) hadde ingen henvisninger til "Adolf Wölfli". På Google, derimot, var det 59500 "Adolf Wölfli treff" og på You Tube 550. Et tilsvarende søk i Nasjonalmuseets klipparkiv gav ingen resultater.

Wölflis verk, som i sin helhet ble til på en lukket psykiatrisk avdeling i tidsrommet 1899 til 1930, har siden den gang forflyttet seg til kjente arenaer for samtidskunst, som Documenta 5 i Kassel i 1972 og senere Tate Modern, Centre Pompidou og Regnia Sophia. I 2011 var noen få tegninger av Wölfli inkludert i utstillingen av sveitsisk kunst på Nasjonalmuseet for kunst i Oslo: *Giacometti, Hodler, Klee - Moderne mestere fra Sveits*.

Det kanskje mest særegne i resepsjonen av Wölflis kunst, er utviklingen fra den første beskjedne plasseringen i en samling med "patologisk" kunst på et asyl, til tilstedeværelse på den internasjonale kunstarena og nærmest kultstatus. I begynnelsen av dette prosjektet, sjekket jeg nettstedet til Christies auksjoner i London. Der ble det 21. mars 2012 annonsert at en Wölflitegning skulle auksjoneres i Kunsthaus Zurich. Prisen var estimert til mellom 50.000 og 70.000 CHF (316000-440000 NKR). Hundre år tidligere ble tegninger som denne tilbudt av kunstneren i bytte med en blyant eller et stykke papir.

Oslo, 4. mai, 2013  
Gerd Sveinall





# Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Innledning.....</b>	<b>11</b>
	Oppgavens aktualitet.....	11
	Problemstilling.....	13
	Begrepsavklaring.....	13
	Oppgavens struktur.....	14
	Oppgavens metode.....	15
	Oppgavens kildemateriale.....	16
	Kunst og galskap: et historisk perspektiv.....	19
<b>2</b>	<b>Resepsjonen av Adolf Wölfli kunst</b>	
	<b>Del 1 1899 – 1945.....</b>	<b>22</b>
	<i>Dementia praecox</i> .....	22
	<i>Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölfli..</i>	22
	<i>Bildnerei der Geisteskranken</i> .....	26
	Avant-garde kunst og de gales kunst.....	28
	Kunst eller ikke-kunst?.....	30
	Wölfli "entartet" ?.....	31
<b>3</b>	<b>Resepsjonen av Adolf Wölfli kunst</b>	
	<b>Del 2 1945 – 1972.....</b>	<b>33</b>
	Dubuffet gjenoppdager Wölfli.....	33
	Compagnie de L'Art Brut blir til.....	34
	<i>Art brut</i> som samfunnskritikk.....	37
	<i>Art brut</i> samlingen i New York.....	38
	Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression (SIPE).....	39
	Compagnie de L'Art Brut gjenoppstår.....	40
	<i>Écrit brut</i> .....	41
	De første Wölfli-utstillingene ved offentlige museer.....	42
	En ny generasjon kunstnere lar seg inspirere av <i>art brut</i> .....	46

<b>4</b>	<b>Resepsjonen av Adolf Wölflis kunst</b>	
	<b>Del 3 1972 – 2013</b> .....	<b>47</b>
	Documenta 5.....	47
	Etableringen av <i>Adolf Wölflis Stiftung</i> .....	48
	<i>Wölflis – the paradigmatic modern artist</i> <i>from hell</i> .....	50
	Wölflis tekster og noter som inspirasjonskilder	51
	Utstillinger som fokuserer på hvordan ”de gales” kunst/outsiderkunst har påvirket moderne kunst.....	53
	<i>Adolf Wölflis univers</i> .....	58
	Wölflis kunst i Nasjonalgalleriet.....	58
<b>5</b>	<b>Avsluttende kapittel</b> .....	<b>60</b>
	Hvor og i hvilke sammenhenger er Adolf Wölflis kunst og annen kunst produsert i Psykiatriske institusjoner i første del av det 20. århundre blitt stilt ut frem til i dag?.....	60
	Hvilke skiftende posisjoner har Adolf Wölflis kunst og annen kunst produsert i psykiatriske institusjoner i første del av det 20. århundre hatt frem til i dag?.....	62
	Hva slags påvirkning har asylkunsten eventuelt hatt på moderne og postmoderne kunst?.....	65
	Sluttord.....	68
	<b>Referanseliste</b> .....	<b>69</b>
	Litteraturliste.....	69
	Illustrasjonsliste.....	77
	<b>Vedlegg</b> .....	<b>78</b>
	Noen særtrekk ved Wölflis kunst.....	78
	Illustrasjoner.....	81

# 1 Innledning

## Oppgavens aktualitet og valg av tema

I sin doktoravhandling fra 2008 om Bendik Riis skriver Jon-Ove Steihaug at interessen for "de gales kunst" har vært en sentral understrøm i 1900-tallets moderne og postmoderne kunst. Jeg ønsker å gå nærmere inn på denne påstand gjennom å fokusere på sveitseren Adolf Wölfl (1864-1930) som hadde en overveldende stor kunstnerisk produksjon de 35 årene han var innlagt på asyl et Waldau nær Bern. Formålet med oppgaven er å undersøke hvordan Wölfls kunst er blitt mottatt frem til i dag og hva slags betydning denne eventuelt har hatt på moderne kunst. Andre pasientkunstnere vil også bli trukket inn i teksten for å illustrere hvordan resepsjonen av kunst fra asylene og annen såkalt marginalisert kunst har utviklet seg i løpet av det 20. århundre. Det er kanskje viktig å presisere at denne kunsten *ikke* er eksempel på organisert kunstterapi. Kunstnerne som presenteres her har ingen kunsthøgskolebakgrunn, i motsetning til for eksempel Lars Hertervig eller Bendik Riis, som begge var kunstutdannet før de ble institusjonalisert og diagnostisert som psykisk syke.

Ut fra publikasjoner og utstillinger i Europa og USA de siste tiårene, kan man få inntrykk av en økt interesse for Wölfl spesielt og *outsider* kunst generelt. Begrepene "de gales kunst", "asylkunst", "art brut"/"raw art", og "outsider art" har flere fellestrekk, men er ikke synonyme; i dag synes likevel flere av disse termene å bli brukt om hverandre. Oppgaven vil etter hvert redegjøre for oppkomsten av hver av disse.

Boktitler som *Outsider Art*, *Art Brut*, *Art and Psychosis*, *Surrealism and Madness* og *Madness and Modernity* refererer på ulike måter til Wölfl og annen såkalt marginalisert kunst. Tidsskriftet *Raw Vision* utkom første gang i 1989 - samme år som John M. MacGregors bok *The Discovery of the Art of the Insane* ble publisert.

Etter Wölfls "debut" på *Documenta 5*, sees en utvikling der *outsider* kunst i økende grad innlemmes i samtidskunstutstillinger. I 1976 ble den største delen

av Wölflis kunst overført fra Waldauhospitalet til Kunsthaus Bern, og en Adolf Wölflis stiftelse ble etablert samme sted. Også andre museer, blant annet Irish Museum of Modern Art, Dublin<sup>1</sup> og Musée d'art moderne et contemporain de Lille, har egne samlinger av outsiderkunst.

Et nytt konsept fra 2009 er Museum of Everything ("the world's only travelling museum for undiscovered, unintentional and untrained artists") med London som base og med filmregissøren, James Brett som initiativtaker. Intensjonen er her å spore opp kunst som faller på siden av den etablerte kunstscene og gjøre den tilgjengelig. I 2010 kunne man oppleve en rekke gjenstander av *outsidere* på Tate Modern, og i 2013 er det planlagt en Museum of Everything utstilling på Veneziabiennalen. Daniel Baumann, mangeårig leder av Adolf Wölflis Stiftung og kurator ved mange samtidsutstillinger, har vært involvert i Museum of Everything prosjektet.<sup>2</sup>

Samtidig med denne trenden med å sidestille "insider" og "outsider" kunst, er det også oppstått en økende bevissthet om å utvikle og synliggjøre "asyl" museenes kunstsamlinger. I 2001 ble Prinzhornsamlingen i Heidelberg oppgradert til museum standard, og Bethlem Royal Hospital i London holder for tiden på med en større utvidelse av pasientkunstmuseet. Begge steder presenterer i tillegg pasientkunstnere på sine nettsider – flere under fullt navn.

Det kan synes som om interessen for dette kunstfeltet har vært lav i Norge. I 2011 kom rapporten *Psykiatrihistorie – Arkiv og museer, samlinger og utstillinger* i regi av Norsk kulturråd (2011). Rapporten påviser at museer knyttet til psykiatriske sykehus i Norge er i svært dårlig forfatning. Trastad Samlinger, en del av Sør-Troms Museum fra 2008, er et unntak. Her ble det i 2010 etablert et nasjonalt kompetansesenter for *outsiderkunst* – det eneste i Norge, og i 2012

---

<sup>1</sup> *The Musgrave Kinley Outsider Collection*, med 600 arbeider, ble i 2010 flyttet fra Dublin til Manchester.

<sup>2</sup> Daniel Baumann var også én av kuratorene i OCA (Office of Contemporary Art Norway).

arrangerte man her, for første gang, en større europeisk utstilling av outsiderkunst i samarbeid med Festspillene i Nord-Norge.<sup>3</sup>

En viktig grunn til valg av tema, er at det kan synes som at resepsjonen av "de gales kunst" har vært gjenstand både for *lite* og for lite *kritisk* forskning; kanskje har dette sammenheng med at slik kunstnerisk virksomhet er vanskelig å plassere. Tilhører disse gjenstandene psykiatrien eller kunsthistorien?

### Problemstilling

Hvordan har kunstinstitusjonene forholdt seg til Adolf Wölflis kunst og annen kunst produsert i psykiatriske institusjoner i første del av det 20. århundre?

- a) Hvor og i hvilke sammenhenger er denne kunsten blitt stilt ut?
- b) Hvilke skiftende posisjoner har denne kunsten hatt frem til i dag?
- c) Hva slags påvirkning har denne kunsten eventuelt hatt på moderne og postmoderne kunst?

### Begrepsavklaring

- Begrepene "de gales kunst", "asylkunst", "pasientkunst" er alle knyttet til kunst produsert av pasienter ved psykiatriske institusjoner (tidligere ofte kalt "asyler"). Adolf Wölfli er en av disse kunstnerne. Inntil begrepet "*art brut*" ble lansert av Jean Dubuffet i 1945, er det disse termene som benyttes om denne kunsten.
- Med *art brut* begrepet utvides perspektivet fra kun pasientkunstnere, levende som døde, til også inkludere kunst av andre marginaliserte individer uten kunstfaglig bakgrunn. Fra nå av omfattes også Wölflis- og annen pasientkunst av dette nye begrepet som får sin engelske parallell, *outsider art*, av Roger Cardinal, i 1972. Siden da har begrepene blitt brukt om hverandre, kanskje noe avhengig av geografisk tilhørighet. Begrepet

---

<sup>3</sup> Galleri Vox i Bergen har, siden 2009, vært et arbeids- og utstillingssted for kunstnere med psykiske lidelser. I mars 2013 presenterte dette galleriet en internasjonal vandreutstilling med tittel "Rå postkort" (!).

"outsider art" har imidlertid fått en videre betydning i dag enn det hadde i 1972. "Videre betydning" innebærer først og fremst at kravet om marginalisering synes å være mindre strengt, men kunstnerne må fortsatt ikke tilhøre den etablerte kunstverden. Alle de nevnte begrepene (kan) brukes i forhold til Adolf Wölfli's kunst. Således kan man si at oppgaven forholder seg til *alle* begrepene, men med hovedfokus på "de gales kunst", "asylkunst", "pasientkunst" der Wölfli var forankret.

- Det engelske ordet *mainstream* brukes enkelte ganger i oppgaven (i mangel av noe bedre?) for å betegne kunst som er innenfor den etablerte kunstscenen. Å bruke begrepene "innenfor" eller "utenfor" i relasjon til kunst og kunstnere, er naturligvis ikke helt uproblematisk.
- "Posisjon" referer til "forståelse", "vurdering" og "status", til sammen handler dette om hvordan denne kunsten, i ulike sammenhenger, er blitt møtt. I denne oppgaven velger jeg å bruke benevnelsen "kunst" om pasientarbeidene ved de psykiatriske sykehusene, men jeg refererer også til andre måter å omtale disse arbeidene.

### Oppgavens struktur

Oppgavens problemstilling blir belyst gjennom å studere resepsjonen av Adolf Wölfli's og annen kunst produsert i psykiatriske institusjoner i første del av det 20. århundre i tre ulike tidsepoker.:

- Første del tar for seg tidsrommet fra 1921, da psykiateren Morgenthaler utgir *Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölfli*, til avslutningen av 2. verdenskrig. I denne perioden får man en begynnende utstillingspraksis og en debatt om asylkunst – også utenfor asylene.
- Annen del tar utgangspunkt i året 1945 da den franske kunstneren, Jean Dubuffet's reiser til Waldau psykiatriske sykehus i Sveits for å se Wölfli's kunst. Kunsten presenteres nå for et stadig større publikum, både i tysk-, engelsk- og franskspråklige områder. Med Dubuffet's *art brut* prosjekt kommer en ny tolkning av psykiatrikunsten. *Art brut* blir i stadig større

grad samfunnskritikk, noe som kommer til uttrykk både i tekster og utstillingspraksis.

- Tredje del tar utgangspunkt i året 1972, da begrepet *outsider art* lanseres i Storbritannia og Wölflis kunst presenteres for et internasjonalt publikum på Dokumenta 5 i Kassel. Mot slutten av 1970-tallet blir Wölflis kunst stilt ut i Skandinavia, blant annet på Moderna museet i Stockholm og Louisiana utenfor København. Først i 2011 blir noen få Wölflis-tegninger vist som del av en utstilling av sveitsisk kunst på Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.<sup>4</sup> En ytterligere estetisering og en kommersialisering av outsiderkunsten finner sted.

Hvert av oppgavens kapitler inneholder en kronologisk fremstilling og drøfting av utstillingskataloger, publikasjoner og anmeldelser/omtale. Det konkluderende kapittel er et forsøk på å "samle trådene" og vurdere disse i lys av den opprinnelige problemstillingen. Enkelte steder avviker jeg fra kronologien når jeg trekker inn elementer som har tydelige utviklingslinjer til mer enn en av de tre tidsepokene som har hvert sitt kapittel. Dette gjøres for å skape en best mulig sammenheng i teksten. APA 6th stil er brukt ved referanser.

### Oppgavens metode

I hovedsak er metoden i prosjektet en undersøkelse av tekster, og de tre underspørsmålene i problemstillingen tydeliggjør den valgte historiske tilnærmingen. Jeg har ikke ønsket å bruke en resepsjonshistorisk metode slik man kjenner den fra, for eksempel, Hans Robert Jauss fremstilling i *Towards an Aesthetic of Reception* (1982).

Min valgte problemstilling er vidtfavnende – med et hundre års langt tidsperspektiv. Jeg har nettopp ønsket å vise bredden i hva som finnes av kilder til kunnskap på dette området. Derfor blir denne oppgaven mer bred enn dyp. Da

---

<sup>4</sup> Tidligere hadde bilder fra Prinzhornsamlingen i Heidelberg vært utstilt i Stavanger, i regi av Rogaland museum, i forbindelse med *Schizofrenidagene 2008*, men Wölflis tegninger var ikke representert ved den anledningen.

jeg påbegynte prosjektet, opplevde jeg at pasientkunst/outsiderkunst og dens eventuelle relasjon til moderne kunst hadde blitt viet lite oppmerksomhet i kunsthistoriestudiet.

Selv om mitt forskningsmateriale er ulike tekster, inkluderer denne oppgaven også noe billedmateriale av Wölflis kunst, samt eksempler fra annen "pasientkunst". En inngående analyse av Wölflis verk faller utenfor problemstillingen og er en bevisst begrensning. I et vedlegg til oppgaven har jeg allikevel gjort rede for enkelte elementer i Wölflis kunst.

Gjennom valget av metode har jeg også valgt en slags "utenfra-posisjon" i forhold til kildematerialet mitt. Likevel er det *jeg* som skriver nettopp denne oppgaven om resepsjonen av Adolf Wölflis kunst og annen pasient/outsiderkunst. Det innebærer at jeg hele veien tolker mitt materiale og velger ut hva jeg anser som viktig eller uviktig. Også min egen forforståelse av problemstillingen har endret seg gjennom arbeidet med oppgaven. Egne refleksjoner vil komme til syne, men det tilstrebes at teksten er klar i forhold til hvem som sier hva.

### **Oppgavens kildemateriale**

Kildesøket for å kunne besvare problemstillingen, begynte, ganske usystematisk ved å følge spor fra det såkalte antimuseet, Collection d'Art Brut, i Lausanne, Sveits til å besøke andre arenaer der Wölflis kunst og annen outsiderkunst er blitt presentert: Museet ved Waldau Psychiatrische Universitätsklinik, Bern; Kunsthaus Bern; Prinzhorn Sammlung, Heidelberg; Royal Bethlem (Bedlam) Hospital, London og Fondation ABCD (Art Brut Connaisance & Diffusion), Paris.

Litteraturvalget er, i all hovedsak, skriftlig materiale om kunstneren og annen institusjonsbasert kunstnerisk virksomhet av psykisk syke mennesker uten kunstfaglig bakgrunn, ofte kalt "de gales/sinnsykes kunst". Resepsjonshistorien til Wölflis verk var i utgangspunktet knyttet til skrifter av leger som var opptatt av kunstneriske aktiviteter hos sine pasienter. Tidligere litteratur på dette



området hadde vektlagt det patologisk-diagnostiske ved denne "kunsten". De første kunstrelaterte referanser knyttet til Wölfli, er boken *Ein Geisteskranker als Künstler*. Adolf Wölfli, utgitt i 1921, av den sveitsiske psykiateren, Walter Morgenthaler og *Bildnerei der Geisteskranken*, utgitt 1922, av den tyske psykiater og kunsthistoriker, Hans Prinzhorn. Disse to utgivelsene representerer et nytt fokus som retter oppmerksomheten også mot verkenes kunstneriske aspekter.

Oppgavens litteraturtilfang inkluderer også tekster som på et mer generelt grunnlag omhandler tema "kunst og galskap". Eksempler på dette er "Det første surrealist manifest" (1924/1980) og *Surrealism and Painting* (1928/2002), begge oversatte tekster fra den franske forfatteren og surrealistideologen, André Breton.

Flere kilder som forholder seg til kunst av psykisk syke og andre "outsidere" er skrifter av kunstneren, skribenten og kunstsamleren Jean Dubuffet; både André Breton og Jean Dubuffet skrev eksplisitt om Wölfli's kunst. I 1948 grunnla disse to, sammen med rundt femti andre interesserte, *Compagnie de l'Art Brut*, som etter hvert ga opphav til mange publikasjoner om de ulike relasjoner denne marginaliserte kunsten hadde til den etablerte kunstscenen. Viktige tekster for å forstå Dubuffets kunstsyn har vært hans manifest, "Art Brut preferred to the cultural arts" (1949/1987), *Anticultural Positions* (1951/1987), opprinnelig et foredrag holdt i USA og boken *Asphyxiating Culture and Other Writings* (1968/1986). Både Breton og Dubuffet kjente, allerede tidlig i 1920-årene, til Wölfli's kunst gjennom Hans Prinzhorns bok.

Jeg har benyttet meg av flere kunsthistoriske avhandlinger. Ingen av disse omhandler spesifikt Adolf Wölfli og hans kunst, men refererer på ulike måter til denne sveitsiske, schizofrene kunstneren. Tre avhandlinger har Art Brut/Dubuffet som tema: én skrevet av nåværende leder ved Collection de l'Art Brut, Lausanne, Lucienne Peirys (1996) med tittel, *De la clandestinité à la consécration. Histoire de la collection de l'Art Brut, 1995-1996* (i engelsk oversettelse fra 2001, *Art Brut. The Origins of Outsider Art*). Derne har jeg

anvendt den amerikanske kunsthistorikeren Kent Minturns avhandling fra 2007, *Contre-Histoire: The Postwar Art and Writings of Jean Dubuffet*. I langt mindre grad har jeg benyttet meg av avhandlingen til Céline Delavaux fra 2010: *L'Art Brut, un fantasme de peintre* (2010).

John M. MacGregors bok, *The Discovery of the Art of the Insane* (1989), basert på hans doktoravhandling fra 1978, har vært et nyttig oversiktsverk. Dette gjelder også – på en litt annen måte – Per Dahlströms doktoravhandling fra Göteborg universitet i 2002: *Särlingskap och Konstnärsmyt. En text- och begreppsanalys inom den moderna konst- och kunskapsteorin*. Dahlström tar for seg den europeiske, også den svenske, "särlingen" (= "outsideren") som kunstner, gjennom tolkningene til Marcel Réja, Walter Morgenthaler, Hans Prinzhorn og Jean Dubuffet og knytter dette til psykoanalytisk historie og teorier om primitivisme, modernitet og kreativitet.

Fra 1970-tallet forholder oppgaven seg også til tekster av de sveitsiske kunsthistorikerne som var knyttet til Wölfl-Stiftung i Bern, Elka Spoerri som ledet stiftelsen i 21 år (1975-1996) og Harald Szeemann, i tillegg til Daniel Baumann, kurator ved Adolf Wölfl-Stiftung fra 1996 til 2013. Roger Cardinals bok, *Outsider Art* (1972), presenterer 29 europeiske outsiderkunstnere. Adolf Wölfl er den første som omtales over 10 sider. *Outsider Art* regnes som et pionerarbeid på dette området i Storbritannia. En liknende utgivelse er *Art Brut* (1976) av Michel Thévoz, den første kurator ved Collection de l'Art Brut i Lausanne, Sveits; boken inneholder et lengre kapittel om Wölfls kunst.

Oppgavens andre datakilder er utstillingskataloger, artikler, anmeldelser og nettbasert informasjon. Fem katalogtekster, hver i storformat på mellom 119 og 400 sider, har vært særlig nyttige:

*Documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute* (1972);

Tuchman & Eliel: *Parallel Visions – Modern Artists and Outsider Art* (1992);

Brand-Claussen, Jádi & Douglas: *Beyond Reason. Art and Psychosis* (1996);

*The Art of Adolf Wölfl, St Adolf-Giant-Creation* (2003) og

Röske & von Beyme: *Surrealism and Madness* (2009).

Av kunstdatabaser, er det først og fremst JSTOR og ARTbibliographies Modern (ABM) som er anvendt. Søk på "Adolf Wölfli" (14.04. 2013) resulterte i 53 treff på ABM og 67 treff på JSTOR. Relaterte søkeord ga følgende treff på JSTOR: "Outsider Art" : 3007; "Art Brut": 5575 og "art and madness:" 38454.

Jeg har benyttet meg av klipparkivet ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i Oslo. Selv om det ikke var noen direkte treff på Wölfli, fant jeg likevel to omtaler av hans tegninger i forbindelse med utstillingen, *Sveitsiske mestere* i 2011.

Søk i norske masteroppgaver/doktoravhandlinger har ført meg til to tekster, fra Universitetet i Oslo, som begge synes ha en viss relevans for mitt tema: den tidligere nevnte avhandlingen til Jon-Ove Steihaug, *Historiemaleri og fantasmatisk iscenesettelse* (2008) og Inger M. Renbergs hovedoppgave i kunsthistorie, *Stanse tiden – Temporale aspekter i Lars Hertervigs landskapsmalerier 'Gamle furutrær' og 'Borgøya' belyst ved Walter Benjamins allegoribegrep* (2002). Imidlertid er det, så vidt meg bekjent, ingen norske avhandlinger som tar utgangspunkt i kunst av institusjonaliserte psykisk syke eller andre marginaliserte personer uten kunstutdannelse.

Jeg har benyttet meg av utvalgte anmeldelser fra dagspresse og kunstitidsskrifter fra perioden 1913 – 2013 (de tidligste anmeldelsene stammer fra sekundærkilder). "Googling" har resultert i uventede og interessante referanser som skateboard og Converse sko dekorert med Wölfli-kunst.

### **Kunst og galskap: et historisk perspektiv**

Om utstillinger av pasientkunst oppstår først på attenhundretallet, er koblingen mellom skapelsesevne, genialitet og galskap av langt eldre dato. Etter at psykiatri var blitt en egen disiplin innen den medisinske vitenskapen på midten av 19. århundre, ble det utgitt flere bøker der genialitet i økende grad ble knyttet til sykdom. Allerede i 1810 publiserte den engelske apotekeren John Haslam boken *Illustration of Madness* basert på tegninger av pasienter på

Bethlem Royal Hospital. Utover 1800 tallet ble det opprettet samlinger av pasientkunst ved mange europeiske "sinnsykehus" og det kom bøker og artikler om tema; mest kjent er trolig den italienske legen Lomrosos bok *Genio e Follia* (Geni og galskap) fra 1864 der han knyttet genialitet til degenerasjon og sykdom (MacGregor, 1989, s. 94; Prinzhorn, 1922/1995, s. 5-7). Ved Bethlem Royal fikk man den første offentlige utstillingen av pasientkunst i 1900 der 600 verk ble stilt ut. Interessen for pasientkunsten var ikke primært knyttet til det estetiske/det kunstneriske, og den ble i utgangspunktet ikke betraktet som "kunst" i vanlig forstand. Pasientarbeider ble gjerne fremvist ved medisinske kongresser for å demonstrere galskap. Etter en slik utstilling i London (1913) kommenterer *Daily Mirror* utstillingen med følgende illustrerte overskrift på første side: "Strange Pictures Drawn by Inmates of Asylum for the Insane: Are They More Artistic Than Cubists' Works?" (MacGregor, 1989, s. 165).

Det fantes også kunstinteresserte psykiatere som var mindre opptatt av pasientkunst som et diagnostisk verktøy: Marcel Réja, som i 1907 utga boken *L'art chez les fous*, var opptatt av relasjonen mellom barns kunstneriske aktiviteter, primitiv kunst og pasientkunst (MacGregor, 1989, s. 172). I Atle Næss Muchbiografi omtales Réjas interesse for sammenhenger mellom sjelelig uro og kunstnerisk aktivitet. "Munch synes ikke å ha noe imot denne forståelsesmåten; han regnet psykiateren som sin venn og lagde et grafisk portrett av ham" (Næss, 2004, s. 177-178). Flere av Réjas bøker fantes i Munchs private bibliotek, nå i Munch museets eie (Woll, 2012, s. 128). En av de senere toneangivende norske psykiaterne, Johann Scharffenberg, hevdet derimot – i en tale i Studentersamfundet i 1895 – at denne kunsten, inkludert Munchs verk, var degenert og derfor snart ville dø ut (Søbye, 2010).

Hvor interessant var så dette "nye" fenomenet for samtidens kunstnere? Det finnes dokumentasjon på at flere oppsøkte samlinger med pasientkunst. Man kan anta at disse hadde et annet perspektiv enn legene. Paul Klee var trolig en av de første kunstnere som uttalte seg positivt om betydningen av arbeider produsert av psykisk syke for den moderne kunsten. I en artikkel i tidsskriftet *Die Alpen* (1911) relaterte han pasientkunst til "primitiv" kunst og barns kunstneriske

uttrykk og skriver at «[...] neither childish behaviour nor madness are insulting words here, as they commonly are. All this is to be taken very seriously, more seriously than all the public galleries, when it comes to reforming today's art" (Paul Klee, referert i Felix Klee, 1964, s. 266 ). Ifølge Jürgen Glaesemer, mangeårig leder av Paul Klee Stiftung, kan man være relativ sikker på at Klee kjente til Wölflis bilder allerede før 1912. Elka Spoerri antyder at Klee, på denne tiden, kan ha blitt kjent med Wölflis tegninger via kunstneren Ernst Morgenthaler, bror av psykiateren Walter Morgenthaler (Spoerri, 1997, s. 79).

En annen kunstner som tidlig oppsøkte kunsten som oppsto i asyler, var Max Ernst. I sine selvbiografiske notater skriver han at han, så tidlig som i 1910, ble dypt imponert av pasientkunst (spesielt skulpturer lagd av brøddeig) som han hadde sett i et asyl i Bonn (Cardinal, 1992, s. 104). Adolf Wölflli var verken den første eller den eneste "sinnsyke" som gjorde inntrykk på det gryende 20. århundres avant-garde.

## 2 Resepsjonen av Adolf Wölflis kunst Del 1 1899 -1945

### *Dementia praecox*

*Dementia praecox* ("ungdomsdemens/sløvsinn") var ved slutten av det 19. århundre den vanligste diagnosen når mennesker ble innlagt – gjerne for resten av livet – på asyler. Lidelsen ble, av de fleste, forstått som irreversibel, organisk og arvelig. Men, også for hundre år siden, var det uenighet i oppfatninger av årsakene til – og utviklingen av denne formen for sinnslidelse. Eugen Bleuler, som introduserte begrepet schizofreni ("splittet sinn"), var blant dem som hevdet at denne samlingen av symptomer trolig hadde sosiokulturelle årsaker (Adityanjee, 2002, s. 440). Rundt århundreskiftet var det en voldsom økning i antall innleggelser på asyler i hele Europa. Tall fra Tyskland fra 1880 til 1890 viste en økning fra 3496 til 42669 pasienter (Douglas, 1997, s. 39)! Viktige årsaker til denne utviklingen er trolig knyttet til urbanisering, industrialisering og andre samfunnsendringer. Behovet for å sykeliggjøre og fjerne ulike unyttige og asosiale individer ble blant annet løst ved å isolere dem på store anstalter, et sentralt tema i Michael Foucault bok om galskapens historie (1961/2003).

### *Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölfl*

Adolf Wölfl fikk diagnosen *dementia praecox* da han ble tvangsinnlagt på Waldau i 1895.<sup>5</sup> Etter fire års opphold på asylet, begynte Wölfl, som ikke hadde noen kunstfaglig bakgrunn, å tegne. De første journalnotatene som refererer til pasientens kunstneriske aktiviteter, kom i 1899, der det står at han bruker tiden til å tegne. Senere noteres det at han også fyller ark med noter som han kaller komposisjoner. Pasienten får en ny blyant i uken, fordi det registreres at han blir roligere av å tegne. Karakteristikken av Wölfls arbeide er mindre flatterende: Innholdet er tåpelig, kaotisk og et fantastisk virvar av figurer, ord og noter. Han setter også merverdige navn på tegningene sine. I 1906 roses han imidlertid av

---

<sup>5</sup> Forut for innleggelsen hadde Wölfl vært fengslet flere ganger. Hele hans barndom var preget av fattigdom og overgrep; han ble tidlig foreldreløs.

legene for å være dyktig til å tegne enkle kurver og rette linjer uten avansert tegneutstyr (Morgenthaler, 1921/1992, s. 23).

Wölflī fortsatte med sin kunstneriske aktivitet frem til sin død i 1930. I de senere verkene benytter han seg stadig oftere av collager.<sup>6</sup> Han utviklet også etterhvert et selvbiografisk verk på rundt 25000 sider rikt illustrert tekst. De store tekstsidene ble til 45 bind som han selv bandt inn.

I 1921 publiserte Walter Morgenthaler, psykiater ved Waldau asyl fra 1907 til 1919, en monografi kalt *Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölflī*. Morgenthaler var overbevist om at Wölflīs lidelse skyltes traumer i barndommen – han kjente både Eugen Bleuler og Sigmund Freuds skrifter (MacGregor, 1989, s. 209). Dette er trolig første gang en psykiatrisk pasient presenteres som kunstner under fullt navn. Utgivelsen ble supplert med en vindusutstilling i Ernst Birchers bokhandel, Bern, hvor rundt 60 av Wölflīs tegninger ble vist frem. Kunstneren var selv til stede ved åpningen. Boken på 130 sider inneholdt 24 illustrasjoner – de fleste i farger - som presenterte tegninger og collager av Wölflī fra 1904-1920. I tillegg har boken en omfattende teoretisk del som omhandler Wölflīs livshistorie, en vurdering av hans verk og en "kritisk eksposisjon av psykologiske og psykopatologiske tema". Men også Wölflī selv fikk presentere seg med egne ord i et kapittel ved navn, "En kort livshistorie: mine tidlige år".

Walter Morgenthaler hadde siden 1907 samlet på Wölflī-tegninger og etablert i 1913 et lite "patologisk" museum - åpent på forespørsel - med utsyr brukt i behandlingen i tillegg til kunst produsert av ulike pasienter. Elka Sporri (2003, s.16) skriver at for uten psykiatere, ble museet besøkt av flere kunstnere. Wölflīs kunst var blitt populær blant enkelte leger og besøkende, og flere hundre verk ble byttet mot litt tobakk, en blyant eller litt papir. Det er kjent at psykoanalytikeren Carl Gustav Jung ervervet seg tre tegninger. Fritz Bauman, som var knyttet til dadaistbevegelsen og leder for *avant-garde*-gruppen Neues

---

<sup>6</sup> Wölflī anvendte mixed media og collager før Kurt Schwitters og avbildede Campbell suppebokser før Andy Warhol.

Leben i Zürich, skaffet seg også flere bilder. Kunsthistorikeren Daniel Baumann skriver at det er påfallende at Jung aldri refererte til disse i noen av sine skrifter (Baumann, 1997, s. 212). I følge John M. MacGregor kjente også Sigmund Freud til Wöflis arbeider, og hadde definitivt lest Morgenthalers bok, men heller ikke han omtalte denne kunsten eller kunstneren. Men forfatteren Reiner-Maria Rilke, som i alle fall eide én Wöfli-tegning, uttalte seg om hva man kunne lære av Wöfli. I et brev til den kvinnelige, russiske forfatteren, Freud-eleven og psykoanalytikeren, Lou Andreas-Salomé, skrev han at vi, gjennom denne kunsten kunne lære om selve kreativitetens kilder (MacGregor, 1989, s. 347).

Morgenthaler, som tidligere hadde oppfordret Wöfli til å selge kunsten sin for å kunne skaffe seg bedre tegneutstyr, ble etter hvert engstelig for at kunsten skulle forsvinne fra asyllet og innførte, som ansvarlig overlege, salgsrestriksjoner. Selv skaffet han seg 115 Wöfli-tegninger (!). Pasienten førte selv nøye regnskap med hvem som mottok bildene hans. I løpet av en toårsperiode solgte eller gav han bort 400 tegninger (Baumann, 1997, s. 213).

Morgenthaler deler Wöfli-arbeidene i to grupper i forhold til det han mener er hensikten med dem: "brødkunst" og selvbiografiske verk. Den første gruppen er stort sett tegninger - som ble lagd i bytte mot ting han trengte i det daglige (blyanter, tobakk osv.). Til kvinner og barn likte han visstnok å gi bort bilder. Hans selvbiografiske verk var svært mangesidige: prosa, poesi, musikkkomposisjoner og tegninger. På ett ark var ofte flere av elementene vevd sammen.

Når psykiateren Morgenthaler skal beskrive disse verkene, synes han å være opptatt av både tilblivelsesprosessen og av det ferdige produktet. Han omtaler det han mener er viktige inspirasjonskilder: gamle atlaser eller magasiner som *Über Land und Meer* fra 1870-80årene og det engelske kulørte ukebladet, *Illustrated London News* (som han fikk av en engelsk lege ved asyllet). Bilder herfra ble brukt som collagemateriale.



Morgenthaler har observert arbeidsmetoden: Wölfler lager sjeldent noen skisse, begynner gjerne å tegne i ett hjørne av arket utfyller hele flaten derifra i et hurtig tempo; han skal ha hatt en aversjon mot tomme rom eller "*horror vacui*" (Morgenthaler, 1921/1992, s. 65). Umiddelbart etter et avsluttet bilde, begynner han gjerne på et nytt. Morgenthaler har også erfart at kunstneren ofte ikke kan gi noen forklaring på hva han umiddelbart har lagd og hevder at Wölfler nærmest "tenker med blyanten – at selve bevegelsen fremmer tanken" (Morgenthaler 1921/1992, s. 23).<sup>7</sup>

Morgenthaler er tilsynelatende så overveldet over Wölflers "rike" billedverden at han, som han skriver, har vanskelig for å gi "et sant bilde" av den – selv om han kunne forholde seg til langt flere bilder enn de som er presentert i denne boken. Grunnen til dette er variasjonsbredden i form, farge og organisering: denne mannen portretterer alt, ikke bare det som til vanlig kan portretteres, men alt som kan være tenkbart og følbart (Morgenthaler, 1921/1992, s. 55). Han hevder at det som fremfor noe særpreger dette kunstnerskap, er det dekorative, symbolmettede, koloristiske og serielle. Billedelementene - også de figurative - blir tilpasset for å fremme den dekorative helheten.

En del av boken er viet tema knyttet til hva psykiateren mener er relasjoner mellom denne kunstnerens "syke sinn" og hans kunstverk. Elementer fra Wölflers tragiske barndom blir fremhevet som utslagsgivende, og han refererer til Sigmund Freuds teorier om barndommens betydning for et normalt eller unormalt voksenliv. Men til tross for de kunstneriske variasjonene, er kunstneren likevel ikke i stand til å ta opp nye erfaringselementer i sin fastlåste indre forestillingsverden. Derfor, hevder Morgenthaler, er det vanskelig å snakke om noen utvikling i Wölflers tegninger som stadig kun kretser rundt noen få tema. Boken avsluttes med et kapittel som Wölfler skriver selv: "En kort selvbiografi:

---

<sup>7</sup> Dette kalles gjerne en fenomenologisk tilnærming som i dag synes å ha fått en ny aktualitet. En langt mer kjent kunsthistorisk referanse om å "tenke med blyanten" har vært knyttet til Paul Cézanne (1839-1906), jmf. M. Merleau-Ponty i boken *Kroppens fenomenologi* (1945/1994) som fremhever at det er kroppen som er personlighetens subjekt og at det er gjennom kroppen at vår bevissthet tar form. Det er med kroppen vi er tilstede i verden.

mine tidlige år". Dette er en hjerteskjærende, men usentimental livshistorie. Hans kunstneriske arbeider blir imidlertid ikke omtalt her.

*Ein Geisteskranker als Künstler* fikk en omfattende omtale i den velrennomerte avisen *Neue Zürcher Zeitung* der det ble hevdet at sykdom synes å frigjøre krefter som får en kunstnerisk form, eller som åpner opp for innhold som er skjult for "normale" mennesker (Baumann, 2007, s. 212). Med publiseringen av "Ein Geisteskranker...", fikk man et skifte i resepsjonen av kunst produsert i asyler. Tidligere litteratur knyttet til tema hadde i all hovedsak fokus på det patologiske fremfor det kunstneriske; arbeidene ble ikke oppfattet som kunst. Réjas bok fra 1907 hadde ikke, på langt nær, oppnådd samme oppmerksomhet (se s. 20).

### ***Bildnerei der Geisteskranken***

I 1922, året etter at Morgenthalers bok om Adolf Wölfler var utgitt, kom en annen bok om kunst og galskap, denne gang i Tyskland. Boken tittel var *Bildnerei der Geisteskranken*, og forfatteren var legen og kunsthistorikeren Hans Prinzhorn som arbeidet ved Heidelberg psykiatriske asyl fra 1919 til 1921. Ved denne institusjonen hadde man samlet på pasientkunst i flere år, noe som slett ikke var uvanlig ved psykiatriske klinikker på denne tiden. På grunn av sin faglige bakgrunn, fikk Prinzhorn ansvar for å utvikle den spede eksisterende kunstsamlingen, og på kort tid hadde han samlet om lag 5000 verk fra ulike sykehus i Tyskland og etter hvert også Sveits og andre europeiske land. De fleste av disse var laget av pasienter med schizofrenidiagnoser, helt uten kunsthøgskolelig bakgrunn. Wölfler var presentert i boken som "kasus nr. 450" og var representert ved ett fargetrykk som Prinzhorn hadde mottatt fra Morgenthaler. Disse to legene kjente til hverandre og hverandres bokprosjekt; det var flere Wölflertegninger i det som senere ble kalt Prinzhornsamlingen.

Mens Morgenthaler hadde skrevet om én pasient-kunstner, presenterte Prinzhorn mange flere kunstnere (som alle ble anonymisert) i en bok på 350 sider med 187 illustrasjoner. Dette var en kunstbok i stort format, utgitt på det

anerkjente forlaget Springer med et opplag på 2200, og som kom i nytt opplag året etter. Prinzhorn interesserte seg for nettopp det *kunstneriske* aspektet i disse verkene, men han valgte allikevel ikke å kalle disse arbeidene for "kunst" i bokens tittel. Han anvende heller det arkaiske tyske ordet, *Bildneri*, som kan brukes som en samlebetegnelse for billedkunsten. Begrepet inkluderer både prosess og produkt – den engelske oversettelsen er *artistry* eller *image-making* (MacGregor, 1989, s. 196). Prinzhorn var imidlertid ikke konsekvent; han brukte også betegnelse "kunst" og "kunstner" når han skulle beskrive sine pasienters "billedmakeri" og mente også å se likheter med ekspresjonistisk kunst. Han gav uttrykk for at pasientarbeidene var mer ekte ("ursprünglich") enn kunst produsert av "normale" og hevdet at det å være isolert på et asyl, beskyttet fra den offisielle kunstverden, kunne føre til en mer ekspressiv og original artistisk utfoldelse.

Mens Prinzhorn i sin bok la vekt på at pasientene uttrykte seg kunstnerisk utelukkende fra en indre nødvendighet, forteller historien at også ytre motivasjon var en del av virkeligheten. Pasientene ved Heidelbergasylet ble oppfordret av psykiaterne til å uttrykke seg kunstnerisk. Selv om det var langt flere kvinnelige enn mannlige pasienter ved denne institusjonen, ble den langt største del (80%) av arbeidene produsert av menn. I ettertiden er det også kommet frem at flere av pasientene faktisk hadde en viss kunstfaglig bakgrunn (Brand-Claussen, 1996, s. 10-12).

I et kapittel om symbolbruk, gjengis en tegning av Wölfli som Prinzhorn benevner som "Dekorativ-symbolisk fargeblyanttegning" av Casus 450. Om denne skriver han:

"[...] we recognize in Figure 74 the method by which a completely uneducated person with strong symbolic tendencies creates a form language for himself. For him the sheet is not intended for spatial depiction but for decorative division with flat stereotypical forms, each of which is given a distinctive range of meaning by countless repetition. Similar pictures suggest that the large figure is a sort of guardian angel with wings. The drawer means himself by 'St. Adolf, Great-God-Father'. He repeats the snake and 'birdie' motif, which was always very important to him, as often as possible by using the

interstices. The 'bell' motif on the edge shows that the sheet is also to be read as music, the 'bells' indicating the meter. The suggestive effect of arbitrary colorfulness can hardly be shown more impressively than in this picture" (Prinzhorn, 1922/1972, s. 90).

*Bildnerei der Geisteskranken* inndeler de ulike kunstverkene i kategorier som, for eksempel, "menneskelige figurer", "erotiske motiv" eller "abstrakte tendenser". Det er tydelig at Prinzhorn "ser" mye symbolikk i dette bildet og at han begeistres av uttrykksevnen som denne kunstneren fremviser.

Prinzhorn's bok ble av enkelte omtalt som et sen-ekspresjonistisk manifest. Dette er kanskje ikke så merkelig; Prinzhorn kjente til gruppen Die Brücke (stiftet i 1905) og var venn med blant andre Emil Nolde som besøkte hans kunstsamling i Heidelberg (MacGregor, 1989, s. 348). Det er kjent at han – på mange måter - hadde et sammenfallende kunstsyn som ekspresjonistene. Gjennom Paul Klee var Prinzhorn's bok godt kjent på Bauhaus – en kunstinstitusjon med lærere og elever fra mange land. Enkelte mente å se likheter mellom pasientbildene og Klees kunst. Lothar Schreyer, en av Bauhaus "mestrene" uttalte seg slik om boken:

You know this excellent piece of work by Prinzhorn, don't you? Let's see for ourselves. This picture is a fine Klee. So is this, and this one too. Look at these religious paintings. There's depth and power of expression that I never achieve in religious subjects. Really sublime art. Direct spiritual vision. Now can you say that I am on the way to the madhouse? Aside from the fact that the whole world is an insane asylum (Schreyer, sitert i MacGregor, 1989, s. 235).

Slik ble Wölfler presentert for et stadig større og mer internasjonalt publikum enn tidligere.

### **Avant-garde kunst og de gales kunst**

Samme år som *"Bildnerei"* ble utgitt i Tyskland, tok Max Ernst boken med til Paris. Den begynte raskt å sirkulere i det surrealistiske miljøet, fikk sågar tilnavnet surrealistenes bibel. Jean Dubuffet kom over boken i 1923, men først 22 år senere oppsøkte han Waldau-hospitalet i Sveits, der han fikk ytterligere

kjennskap til Wölflis kunst. Max Ernst hadde noen år tidligere organisert en utstilling i Köln i regi av Dada-bevegelsen. Her var kunst av psykisk syke presentert sammen med hans egen og annen avant-garde kunst (MacGregor, 1989, s. 279). Ernst hadde selv planer om å skrive en bok om pasientkunst, men opplevde at Prinzhorn kom ham i forkjøpet (Peiry, 2001, s. 31).

Vi må anta at Prinzhorn, gjennom sin omfattende foredragsvirksomhet, bidro til å gjøre Wölflis kunst interessant for flere. En mindre del av "*Bildneri*" ble oversatt til fransk i 1930.<sup>8</sup> I 1929 publiserte det belgiske magasinet *Variétés* en Prinzhornartikkel på fransk, "A propos de l'art des aliénés". Omtrent samtidig ble det arrangert en utstilling ved Galerie Max Bine der 36 av bildene kom fra Heidelbergsamlingen (inkludert fem tegninger av Wölflis). Det er kjent at noen av verkene var for salg og at surrealistene André Breton og Paul Eluard kjøpte et par gjenstander (von Beyme, 2009, s. 156).<sup>9</sup> MacGregor bruker ordet "fashion" for å beskrive den nye interessen for asylkunst som presenterte "[...] the art of the insane not as clinical material, but as a profoundly beautiful form of human expression" (MacGregor, 1989, s. 281).

Mange surrealistere, både litterater og billedkunstnere, var fasinerte av koblingen mellom kunst og galskap. Utstillinger av såkalt surrealistkunst hadde ved flere anledninger innslag av anonym pasientkunst fra asylene. To eksempler på slike arrangementer på slutten av 30-tallet er den 4. Internasjonale surrealistutstillingen i Paris (1938) og utstillingen, *Fantastic Art, Dada, and Surrealism* ved New Yorks Museum of Modern Art i 1936. Direktøren ved MoMa, Alfred H. Barr forsto verkene fra disse "sinnsyke" pasientene som både forløpere og modeller for surrealistkunsten. Donald Preziosi hevder imidlertid i en katalogtekst til utstillingen *Parallel Visions* i 1992-93 at Barr likevel aldri mente å inkluderte denne kunsten i den modernistiske kanon. MoMa utstillingen problematiserte spørsmålet om hva og hvem som skal og ikke skal inkluderes i kunsthistorien. Preziosi skriver i sin katalogtekst, "Art History,

---

<sup>8</sup> Først i 1984 forelå en fullstendig fransk oversettelse av *Bildneri der Geisteskranken*.

<sup>9</sup> I 1951 skaffet André Breton seg flere Wölflibilder.

Museology, and the Staging of Modernity”, at “[...] museums and art history are, in direct and poignant ways, institutions of power, of empowerment, and of disempowerment (Preziosi, 1992, s. 305).

Spørsmål knyttet til forholdet mellom surrealistkunsten og outsiderkunsten er, fra 1990tallet, blitt diskutert stadig oftere. Kunsthistorikeren Ingrid von Beyme påstår at surrealistene ikke bare lot seg inspirere av kunstverk fra outsiders: denne kunsten var ikke bare en ”forløper”, men noe surrealistene kopierte uten å oppgi direkte referanser. ”After all, who likes to give up their own claim to being the artistic avant-garde to their models”? (von Beyme, 2009, s. 164). Dette må jo bety at surrealistene fant opp en kunst som allerede var ”oppfunnet” i asylene ...

### **Kunst eller ikke-kunst?**

Allerede tidlig i 1920-årene begynte man i Tyskland – i regi av Prinzhornsamlingen – å ha utstillinger av pasientkunst også utenfor asylene. Trolig var Zinglers Kabinett i Frankfurt, i 1921, det første galleriet som presenterte Wölflis tegninger utenfor Sveits.<sup>10</sup> To år senere ble verkene vist ved et offentlig museum, Kunsthalle i Mannheim. Utstillingens tittel var *Einblicke in die Bilderwelt der Primitiven*. Dette ”primitive” var både populært og farlig – men kunne det overhodet kalles kunst? Tidligere leder ved Prinzhornsamlingen, Bettina Brand-Claussen, kommenterte den tyske debatten vedrørende hva slags status pasientkunst skulle ha: flere mente at disse verkene, først og fremst, var til nytte for den psykiatriske *forskningen* og kritiserte euforien som preget Prinzhorn og hans likesinnedes kunstforståelse. Etter en utstilling i Kunstverein i Leipzig i 1933, skriver Hans Nachod i *Neue Leipziger Zeitung*:

The question whether works such as these, made without the control of an organized and purposive will, are to be judged as art in our sense of the word, will always have a number of widely divergent possible answers. Under the hegemony of radical Expressionism, which does not now govern our view of artistic activity as it did a decade

---

<sup>10</sup> Det er imidlertid noe usikkerhet om Wölflis tegninger ble vist frem her.

ago, some no doubt were more inclined to reply in the affirmative than they are today  
(Nachod, 1933, gjengitt etter Brand-Claussen, 1996, s. 17 og s. 23).

Når begeistringen for ekspresjonismen så ut til å være på retur, avtok muligens også troen på at pasientkunsten hadde en plass i kunsthistorien – et synspunkt som ble hevdet av den østeriske kunsthistorikeren og psykoanalytikeren, Ernst Kris (1900-1957). Kris forsto "de gales kunst" på en annen måte enn Prinzhorn. I sin doktoravhandling fra 2002, *Särlingskap och Konstnärsmýt*, behandler Per Dahlström flere ulike posisjoner omkring dette temaet og hevder at det avgjørende punktet for at noe skulle kunne kalles kunst for Kris, var at det hadde en kommunikativ funksjon. Dette så han ikke i mentalt sykes arbeider. Prinzhorn var for opptatt av å finne geniet bak galskapen. Kris leste Prinzhorns bok som et partsinnlegg for ekspresjonismen – en kunstretning han for øvrig selv likte dårlig (Dahlström, 2002, s. 166-67). Adolf Wölflis kunstnerskap behandles ikke eksplisitt av Kris, men vi vet at Wölfler var preget av psykotiske symptomer i de 35 årene han var tvangsinnlagt. Konsekvensen av påstandene fra Nachod og Kris om at kunstneren må ha klar intensjon med det han gjør og en vilje til å kommunisere med omverden, vil trolig ekskludere Wölfler som kunstner.

Det er verdt å merke seg at ikke bare "de gales kunst" skapte debatt om hva som var innenfor og utenfor – hva som kunne defineres som kunst. Mange av de nye – ismene, i Tyskland særlig ekspresjonismen, hadde bidratt til irritasjon, harme og steile fronter i den offentlige debatten.

### **Wölfler "entartet"?**

I 1933 fikk man den første – av en rekke - utstillinger som sammenliknet kunst av mentalt syke med moderne kunst. Det eksplisitte formålet her var å vise hvor patologisk og degenerert også mye av samtidskunsten var.<sup>11</sup> Denne tanken var knyttet til et menneskesyn der den gale – og dennes kunstneriske produkter – per definisjon var å betrakte som degenerert. Utstillingen som turnerte i

---

<sup>11</sup> Naziregimet regnet både impresjonismen, kubismen, ekspresjonismen og surrealismen som "degenererte" kunstformer.

Tyskland fra 1933, ble kjent under navnet *Mannheimer Schreckenskammer* (Brand-Claussen, 1996, s. 18). Fire år senere var det den nye nazistaten, gjennom sin propagandaminister, som videreutviklet ideen til begrepet *Entartete Kunst* (degenerert kunst). Dette ble også navnet på vandreutstillingen som åpnet i München i 1937 og som fikk forgreninger både i Tyskland og utenfor.

Pasientkunst fra Prinzhornsamlingen i Heidelberg ble inkludert i utstillingen som komparativt materiale fra 1938. *Entartete Kunst* ble besøkt av over en million mennesker og er trolig tidenes største utstilling hvor man kunne se pasientkunst og moderne kunst presentert side om side.<sup>12</sup> I sin åpningstale uttalte Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, at det publikum nå skulle få se, var forkrøplete produkter av galskap, frekkhet og talentløshet (*Hitler's Degenerate Art*, 1937/2008, upaginert).

*Kunst og ukunst* på Nasjonalgalleriet i Oslo i 1942 var navnet på et liknende arrangement der én av salene hadde betegnelsen "Redselskabinettet". En tilsvarende utstilling fant også sted i Bergen kunstforening i 1943. I motsetning til den tyske utstillingen av *Entartete Kunst*, var ikke kunst fra asylere representert som komparativt materiale i Norge.

Wölfl-bilder fra Heidelberg ble ikke tatt med i utstillingene av *Entartete Kunst*. Vi vet ikke hvorfor det ble slik. I motsetning til mange av de andre kunstverkene som ble utstilt, preges Wölfls kunst av svært dekorative elementer. Hans bruk av border kan gi assosiasjon til klassisk gresk kunst og hans illustrerte verk kan minne om middelalderens illuminerte manuskripter. Her var det orden og symmetri og med mange figurative elementer. Dette var aspekter ved Wölfls verk som var forskjellig fra mye av det som ble presentert under betegnelsen "entartet". Pasientkunst som ble innlemmet i utstillingen *Entartete Kunst* som sammenlikningsmateriale, var ofte langt grovere og "primitiv". Ord som ble brukt om denne kunsten (presentert som "kunst"), var "skrekk", "kaos", "frykt" og "vemmelse". Det er kanskje ikke det man først forbinder med Wölfls uttrykk hvor sirlighet, detaljrikdom og streng komposisjon er langt mer fremtredende.

---

<sup>12</sup> En mulig årsak til den store publikumstilstrømmingen var at utstillingen hadde 18 års grense!



### 3    Resepsjonen av Adolf Wölflis kunst Del 2 1945-1972

#### Dubuffet gjenoppdager Wölflis

Som kunststudent i Paris i 1918 protesterte Jean Dubuffet mot undervisningen ved Academie Juliens, en skole han oppfattet som alt for tradisjonell og hemmende for hans egne ideer og som han forlot etter et halvt års studium (Glimcher, 1987, s. 4). Alt fra hans første år som selvstendig kunstner, viste han interesse for kunst produsert utenfor den etablerte kunstscenen. Lik mange *avant-garde* kunstnere på 20 tallet, lot også han seg inspirere av kunst produsert av barn, spiritualister ("medier") og av "sinnsyke": kunst som avantgarden, lik de tidligere tyske ekspresjonister, oppfattet var særlig original og autentisk. Etter hvert begynte Dubuffet å samle på slik kunst, og hans egne verk forandret seg fra et kubistisk utgangspunkt til bilder der han malte enkle, figurative, elementer "[...] of great banality in a *naïf* style" (Da Costa & Hergott, 2006, s. 18). I løpet av 1942 ødela han de aller fleste av sine tidligere bilder. De var, rett og slett, blitt for borgerlig finkulturelle. . .

I 1945 dro Dubuffet til Sveits for å se mer asylkunst.<sup>13</sup> Han besøkte blant annet Waldauhospitalet i Bern for å studere Wölflis kunst nærmere. I løpet av oppholdet der møtte han flere psykiatere, ikke minst Walter Morgenthaler. Dubuffet hadde sett bilder av Wölflis kunst i Prinzorns bok 20 år tidligere. I et intervju fra 1976 uttaler Dubuffet at:

The pictures in Prinzhorn's book struck me very strongly when I was young. They showed me the way and were a liberating experience. I realized that everything was permitted, everything was possible. Millions of possibilities of expression existed outside of the accepted cultural avenues (MacGregor, 1989, s. 292 ).

Reisen til Sveits er blitt sett på som legendarisk i forhold til Dubuffets konsept *art brut* som ble definert som "[...] spontan kunstnerisk aktivitet av men og

---

<sup>13</sup> Arkitekten Le Corbusier og forfatteren Jean Paulhan, som hadde tett kontakt med de franske surrealistene, deltok også på denne reisen (Peiry, 2001, s. 42).

kvinner uten kunstnerisk utdanning og som arbeider alene, utenfor enhver kunstnerisk bevegelse eller kulturell innflytelse, kun motivert av et indre ønske om å skape bilder [...]” (MacGregor, 1989, s. 301, min oversettelse).<sup>14</sup> For å kunne bli kalt *art brut*, var uttrykksintensitet og frihet fra ”kulturell innflytelse” særlig viktig. Dubuffet ville ikke plassere sine egne bilder under denne overskriften, heller ikke såkalt primitiv kunst eller barns kunstuttrykk; barn var preget av kulturen de vokste opp i.

Dubuffet returnerte til Paris med mange verk av asylkunstnerne, også flere Wölflitegninger. Han hadde opplevet psykiaterne som hjelpsomme, men lite interesserte i denne kunsten. Femten år senere kom han på nytt til Sveits for å samle asylkunst, men nå var den ikke lenger verken gratis eller lett tilgjengelig, hevdet Dubuffet i en samtale med John MacGregor (1989, s. 293).

### **Compagnie de L’Art Brut blir til**

Dubuffet intensiverte arbeidet med å samle kunst fra asylene, men etter hvert ble fokuset utvidet til også å inkluderte verk av andre outsiders – personer som levde på siden av det etablerte samfunn – uten kunstutdanning - og som heller ikke var del av det etablerte kunstetablisementet. I 1947 tilbød en velkjent Parisgallerist, René Drouin, Dubuffet to kjellerrom i sitt eget galleri på Place Vendôme for å stille ut den raskt voksende samlingen. Samme år publiserte forfatteren (og senere kulturministeren) André Malraux et trebinnsverk, *Psychologie de l’art*, der han begrunner tanken om å etablere et kunstmuseum som inkluderer både den eldste og den nyeste kunsten fra ulike kulturer og verk av psykiatriske pasienter (Baumann, 2003, s. 32). 1948 var året da Dubuffet, sammen med blant andre Andre Breton, opprettet Compagnie de l’Art Brut. Denne organisasjonen hadde som mål å samle og ta vare på outsiderkunst. I løpet av en treårsperiode fikk organisasjonen en rekke medlemmer fra den franske kultureliten, som Albert Camus, Claude Lévi-Strauss, Jean Cocteau, Paul Éluard og Tristan Tzara. Kanskje er det bemerkelsesverdig at ingen psykiatere

---

<sup>14</sup> En norsk oversettelse av ”art brut” kan være ”rå (=ubearbeidet) kunst”.

var blant initiativtagerne. I løpet av året 1948 ble også mer enn 100 Wölfli-tegninger fra Morgenthaler-samlingen vist i Paris – nå i nye og bedre lokaler stilt til rådighet av forlaget Gallimard. I følge et brev fra Dubuffet til visedirektøren ved Waldau-hospitalet, var utstillingen en stor suksess.

Mens publikum strømmet til outsiderutstillingene, var forståelsen av denne kunsten ulik blant initiativtagerne og kilde til splid. En påtenkt programerklæring ("almanakk") i forbindelse med etableringen av Compagnie de l'Art Brut, ble aldri utgitt fordi Dubuffet, i motsetning til Andre Breton, ikke ville lage en egen kategori, "kunst av psykisk syke". Breton derimot, uttrykte at nettopp de psykisk syke hadde særlige forutsetninger for kunstnerisk virksomhet. Lik Prinzhorn, var Breton tilsynelatende overbevist om at slik kunst var mer autentisk og ekte; den representerte et reservoar av "moralsk helse". Her refererte han spesielt til Adolf Wölfli. Denne beundringen for Wölfli varte livet ut: I den siste teksten Breton produserte, "L'Ecart absolu" (den fullstendige forskjellen) i året 1965, rangerer han Wölfli blant de tre eller fire mest betydningsfulle kunstnere i det 20. århundre (Cardinal, 1992, s. 101).

I 1949 er det en større *art brut* utstilling basert på Dubuffets nå omfattende samling; og i denne forbindelsen utgir Dubuffet sitt eget manifest *L'art brut préféré aux art culturels*. Her går han voldsomt ut mot "den kulturelle kunsten" – den som sees på gallerier og museer. De "kulturelle" kunstnerne bruker det meste av tiden på å kopiere hverandre, og resultatet er ofte så kjedelig at det knapt kan kalles "kunst". De kunstnere som gjerne ikke etteraper den rådende kulturen, er de som skaper de originale uttrykkene. Dubuffet understreker at "sinnsyke", like lite som folk med dårlig fordøyelse eller vonde knær, lager interessant kunst *fordi* de er syke, men fordi psykiatriske pasienter lever på siden av den etablerte kunstscenen og fordi de ikke har noen utdannelse fra det samme etablissementet. Og hvem av oss er egentlig normale? Halvparten av de utstilte 200 verkene stammet for øvrig fra psykiatriske sykehus – flere av Wölfli's tegninger var representert. Dubuffets beskrivelse av kultureliten i manifestet er lite flatterende: De er kraftløse ("trenger vitaminer") og mangler visjoner. "It may be that the intellectual's sitting position is that of a fuse. The intellectual sits

too much: he sits in school, sits at lectures, sits at congresses. He's always sitting. Often dozing. Sometimes dead, sitting and dead" (Dubuffet, 1949/1987, s. 101). Kunst har lite å gjøre med ideer, noe vi ofte glemmer. Ideer er knyttet til kunnskap, men kunst er en annen form for erkjennelse (Dubuffet bruker ordet "cognition"), den handler om *clairvoyance*: den ekte kunstneren er en seer! Den virkelige kunsten dukker opp når vi minst venter det. "Art hates to be recognized and greeted by name. It instantly takes off. Art is a person who passionately loves going incognito" (Dubuffet, 1949/1987, s. 103).

Wölfli fremsto som den ideelle *art brut* kunstner for Dubuffet, men *han* ønsket overhodet ikke å gå "inkognito" med kunsten sin – i løpet av sykehusoppholdet lagde han både tegninger og dekorerte skap på bestilling. Manifestet ble et av de første eksemplene på Dubuffets ønsketenkning om den "sanne" kunsten som også gjenspeiles i tittelen på Céline Delavaux doktoravhandling om Dubuffets skriftlige arbeider: *L'Art Brut, un fantasme de peintre* - hans idé om kunst var primært en illusjon (Delavaux, 2010).

1949utstillingen ble anmeldt 23. desember i *Aftenposten* av Johannes Skancke Martens under overskriften, "Galskap gjør mennesket friere". Martens uttrykker sin forundring over hva han erfarer i "det flotte kunstgalleri". Slike ting har han ikke tidligere sett presentert som kunst: "Noen bilder er sydd med ulltråd, andre er satt sammen av forskjellige materialer. Groteske ansikter – fordreide figurer – fantastiske fargesammensetninger !" Anmelderen funderer på om dette nærmest kan forstås som leketøy, og at man ofte ikke kan skjelne om det er dyr eller mennesker som fremstilles. Dessuten finnes bilder der det er "rablet ned ord på kryss og tvers". Dette må da være en helt ny "isme"?

Dette er ikke abstrakt kunst, tvert imot, det er åpenbart at "kunstnerne" har villet *fortelle* noe i mange tilfelle ved hjelp av en barnslig realisme. Men alt er liksom avskåret fra den verden vi kjenner – det er noe umenneskelig over disse kunstverkene. Katalogens opplysning om at over halvparten av dem, der er 200 i alt, er virkelig *gale* – virkelig sinnssyke personer som oppholder seg på asyler – gir en del av forklaringen på den følelse av uhygge som hviler over store deler av utstillingen. Meget er *latterlig*, men befriende humor finnes ikke. [...] At mange

av kunstnerne oppholder seg på sinnsykeasyler, er en detalj! Monsieur Dubuffet fant ingen grunn til å gi dem en egen avdeling (Martens, 1949).

Anmeldelsen beskriver Dubuffets antikulturelle prosjekt, så vidt jeg kan bedømme, ganske treffende. Artikkelen er illustrert med to bilder: En "L'art brut-skulptur" og et portrett, tegnet av Dubuffet.

### **Art brut som samfunnskritikk**

Dubuffets kunst- og samfunnskritikk videreføres i *Anticultural Positions* (1951/1987) og *Asphyxiating Culture* (1968/1986). Samfunnskritikken (= kritikken av det moderne franske samfunnet) er skarp; han idealiserer stadig det primitive på bekostning av fornuft og rasjonalitet (Cartesianisme): ord som "instinkt", "følelser", "vold" og "galskap" er undervurdert i vår vestlige kultur (Dubuffet, 1951/1987, s. 127). Galskap og kunst henger gjerne sammen. Han tar også et oppgjør med vestens begrep om "skjønnhet" (idealer som han mener stammer fra den greske antikken) og protesterer mot at det finnes stygge ting eller stygge personer. Skjønnhetsbegrepet virker ekskluderende (jmf. J. S. Martens før omtalte anmeldelse)! I *Asphyxiating Culture* gjør Dubuffet rede for et kunstsyn der budskapet er at kunst skal *leves* og ikke betraktes. Kunst og liv er ett. Dubuffet mente at art brut var til for "mannen i gata" ("the common man"). Dubuffets virkelighetsoppfatning var kanskje vel idealistisk her: det finnes lite dokumentasjon på at "the common man" brydde seg særlig om denne nye kunsten. Dessuten var det jo flere av de "marginaliserte", ikke minst Adolf Wölfler selv, som nettopp ønsket å fremstå som kunstnere. Wölfler's navn nevnes ikke eksplisitt i disse to skriftene, men i 1964 utgir Dubuffet en illustrert bok viet Wölfler, som bind to i en serie på ni skrifter (*fascicles*) relatert til *art brut*. Boken inneholdt en oversettelse til fransk av Walter Morgenthals Wölfler-bok fra 1921.

### **Art brut samlingen i New York**

Etter tre års levetid oppløses Compagnie de l'Art Brut etter initiativ fra Dubuffet. Kunstsamlingen, som nå var vokst til over 1000 verk (inkludert mange Wölflitegninger), flyttes til Long Island, New York. Den offisielle begrunnelsen til avgjørelsen var at nå skulle det amerikanske publikumet få tilgang til *art brut*. Men det var også klart at forskjellige syn på sammenheng mellom kunst og galskap var på vikende front i forhold til andre medlemmer i "kompaniet", først og fremst André Breton. Dubuffet hadde utviklet en sosiologisk forklaringsmåte på sinnsykdom, som betraktet *art brut* som "social resistance" (von Beyme, 2009, s. 164), tanker som utover på 1960-tallet gjorde seg gjeldende i antipsykiatribevegelsen – som for øvrig Dubuffet aldri ble en del av.

Dubuffets *art brut* samling ble værende i den amerikanske kunstneren og -samleren Alfonso Ossorios bolig på Long Island i over ti år. Ossorio var blitt kjent med Dubuffet og kunstsamlingen gjennom to besøk til Paris. Responsen fra flere amerikanske kunstnere var tilsynelatende heller laber. Ossorio håpet at bildene ville påvirke de abstrakte ekspresjonistene. Imidlertid viste kunstnere som Jackson Pollock og Clyfford Still liten entusiasme: "Jackson wasn't interested. . . . He didn't feel it was that serious. [...] Still couldn't have cared less. . . . Practically none cared. Perhaps Barnett Newman . . . who had a wider range of intellectual interests" (Peiry, 2001, s. 107). Kun én gang i løpet av denne tiårsperioden, ble samlingen stilt ut offentlig i New York. Stedet var Cordier-Warren Gallery, som hadde som "policy" å inkludere outsiderkunst i utstillingene. Vi kjenner imidlertid til at europeiske kunstnere, som CoBrA-medlemmet Karel Appel, besøkte samlingen på Long Island flere ganger. Kunstnergruppen CoBrA,<sup>15</sup> stiftet i Paris i 1948 av, blant andre, Asger Jorn, Christian Dotremont og Karel Apfel, forfektet idéen om fullstendig frihet fra alle kunstneriske konvensjoner – surrealismen inkludert. Inspiratorer var heller barns tegninger, primitiv kunst og nettopp kunst av psykisk syke (Jorn hadde tidligere arbeidet ved et psykiatrisk sykehus i Danmark). "Revolt" er også et kjennetegn som forbindes med gruppen som også ble karakterisert som den siste *avant-garde* bevegelsen i det 20. århundre (Stokvis, 2004, s. 326).

---

<sup>15</sup> "CoBrA" refererer til bynavnene Copenhagen, Brussel og Amsterdam – stifternes hjemsteder.

Allerede i 1950 hadde Appel stiftet bekjentskap med kunst produsert av psykiatiske pasienter gjennom utstillingen *Psychopathological Art*, arrangert i Paris i forbindelse med *The First International Congress of Psychiatry*. Her var det utstilt over 2000 verk fra 45 samlinger fra 17 forskjellige land. Wölfli var representert med ti tegninger. Utstillingen foregikk på det psykiatiske sykehuset, Sainte-Anne, var åpent for allmennheten og ble sett av over 10 000. Siden tidlig på nittenhundretallet hadde sykehuset hatt sin egen samling med pasientkunst som man vet ble hyppig besøkt av kunstnere som Alberto Giacometti, Marcel Duchamp og André Breton. Deres venn, overlegen Gaston Ferdière, deltok i surrealistenes møtevirksomhet og ble sett på som en mellommann mellom kunsten og psykiatrien (Peiry, 2001, s. 51). Med andre ord var "Sainte-Anne" langt fra ukjent for den Parisiske avantgarden. Imidlertid var ikke alle like begeistret: Kunstkritikeren Waldemar George hevdet i *La Peintre 13* at pressen skapte et klima av skandale rundt denne utstillingen – tidligere var offentlige henrettelser en folkeforlystelse – nå trekker man inn asylkunst i offentlige rom som liknende underholdning. På den annen side ser han likheter mellom pasientkunst og ekspresjonisme, surrealisme og enkelte abstrakte malere (George, referert i Wilson, 1992, s. 126). Dette slektskapet mellom asylkunst og moderne kunst var det stadig flere som interesserte seg for.

### **Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression (SIPE)**

Organisasjonen Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression (SIPE) ble etablert i 1959, og i de følgende seks årene arrangerte SIPE 14 pasientkunst-utstillinger i Europa, Afrika og USA. Foruten psykiatere som Carl Gustav Jung og Jacques Lacan, deltok også Jean Dubuffet, kunsthistorikeren Ernst H. Gombrich og litteraten Jean Starobinsky – en ganske tverrfaglig forsamling som ønsket å forstå galskap bedre gjennom kunsten eller, som Dubuffet, kun å fremme den slags kunst (Baumann, 2003, s. 33). Dubuffet var hele livet svært kritisk til psykiatri som medisinsk disiplin, og det kan virke underlig at han over hodet hadde tilknytning til denne organisasjonen.<sup>16</sup> Han så på galskap som en form for sosialt opprør og nektet å lete etter sammenhenger

---

<sup>16</sup> Dubuffet forlot SIPE i 1956.

mellom kunstneren og verket: "The notion of psychotic art is absolute false" (MacGregor, 1989, s. 302). Dubuffet var klart "antipsykiatrisk", men ble aldri del av den antipsykiatriske bevegelsen i 1960årene. Han var også antifreudiansk og hevdet at han overhodet ikke likte Freuds teorier eller psykoanalyse (MacGregor, 1989, s. 359). Den antipsykiatriske bevegelsen var ingen enhetlig organisert gruppe, men ulike uttrykk for skepsis til det man forsto som den kvasivitenskapelige og kvasiobjektive medisinske spesialiteten: "psykiatri". En viktig inspirasjonskilde var den franske filosofen og sosialteoretikeren Michel Foucaults historiske verk om galskapens historie (1961/2003), mens psykiaterne R. D. Laing (UK) og Thomas Szasz (USA) var særlig toneangivende idéleverandører. Grensene mellom normalitet og galskap ble utfordret. Vi ser her likheter med Dubuffets samfunnskritikk slik den kom til uttrykk i *Asphyxiating Culture* (1968). Jeg finner ingen direkte forbindelse mellom antipsykiatribevegelsen og *art brut* prosjektet, men det finnes flere spor som viser at kunstutøvelse ble sett på som en viktig menneskelig aktivitet og et alternativ til undertrykkende "behandling" i psykiatriske institusjoner (Porter, 1987, s. 120-124).

### **Compagnie de L'Art Brut gjenoppstår**

I 1962 returnerte *art brut* samlingen til Paris og *Compagnie de L'Art Brut* gjenoppsto på nytt, nå med nye medlemmer som Asger Jorn og galleristen Daniel Cordier som hadde stilt ut denne kunsten i både Frankrike, Tyskland og USA. Dubuffet og Jorn utforsket også *art brut* gjennom felles musikalske improvisasjoner i 1960-61. Noe av denne musikken er senere blitt utgitt på CD under navnet, *Expériences musicales*. Den britiske poeten og kunstsamleren Victor Musgrave hadde et løsere forhold til "kompaniet". *Art brut* samlingen var nå kun tilgjengelig på forespørsel. Man kan spekulere over hvorfor det ble slik. Dubuffet hevdet selv at det var for å beskytte kunsten mot kunstmarkedet, men det var også en kjensgjerning at enkelte nå beskyldte Dubuffet for å plagiere sine *art brut* kunstnere. Femti år senere gjentar den amerikanske kunsthistorikeren Kent Minturn påstandene om former for plagiering hos Dubuffet – av både skrift og bilder. Etter en utstilling i 1947, hevdet forfatteren Louis Cattiaux i et brev til



*art brut* kunstneren Gaston Chaissac, at Dubuffet kopierte, ikke bare kunsten hans, men også den typiske "rå" skrivestil (Minturn, 2012, s. 95).

### ***Écrit brut***

Dubuffet brukte, i flere tilfeller, ordet "forfatter" om *art brut* kunstnerne. Parallelt med *art brut* prosjektet, skapte han begrepet *écrit brut*, som den nære medarbeider, kunsthistorikeren Michel Thévoz, også benyttet som tittel på en av sine utgivelser. Den amerikanske forfatter og kuratoren, Allen S. Weiss, tok senere opp samme tema og plasserte *écrit brut* som en tekstkategori som faller utenfor det standardiserte språket: "Here, the normative genres and narrative forms of literary and discursive writing are overturned; vocabulary is reinvented, syntax shattered, and orthography transformed" (Weiss, 1992, s. 80).

Vi kan kanskje forstå begrepet *écrit brut* som en variasjon (eller videreføring?) av surrealistenes begrep *les écrits fous* fra 1920-årene. Dette var en tid da det var mange kunstretninger som eksperimenterte med språket: De italienske futuristenes *Parole in liberta*, de russiske futuristenes *zaum*, Tristan Tzaras dadaistiske eksperimenter, Kurt Schwitters *Mertz*, surrealistenes automatisme og, senere, bevegelsen *Lettrisme*, initiert av rumeneren Isidore Isou. På 1960-tallet var det blitt en ny interesse for *écrit brut*, som nå også inkluderte skriftspråkets grafiske elementer, noe Minturn kaller "a graphic turn in French thought" (Minturn, 2012, s. 90). Vi vet lite om Dubuffets og andre billedkunstners forhold til Wölflis skrift/tekst; likevel kan vi anta at denne voluminøse delen av Wölflis verk, hele tiden, har vært en kilde til fascinasjon og påvirkning. Wölfli bør vel kunne plasseres som en verdig *écrit brut* representant. Weiss karakteriserer Wölflis skriftlige materiale slik:

Sound, rhythm and rhyme, rather than referential meaning, rule the texts; formal, and not representational, aspects rule the image. Wölfli's linguistic disorders alternate between both limits of aphasia; the total breakdown of syntax into fragmented words and the total rule of syntax, such that words no longer have any representational meaning beyond their linguistic context. Both nonsense verse and senseless narrative abound.

Thus we find, dispersed throughout his writings, glossolalic texts which may be considered either as tone poems or magic formulas [...] (Weiss, 1992, s. 83).

Weiss siterer en liten Wölflis tekst (dikt?) og stiller spørsmålet om ikke dette like gjerne kan være et modernistisk dikt:

*Mitta z'witt!*

*Hung noi noi,*

*Bitta Stritt*

(Weiss, 1992, s. 83)

### **De første Wölflis-utstillingene ved offentlige museer**

Kunst av outsiders ble viet stadig større oppmerksomhet i løpet av 1960-årene, og nå var det ikke psykiatere, men kuratorer og kunstnere som var initiativtagere. I 1963 arrangerte den sveitsiske kunsthistorikeren, Harald Szeemann, utstillingen *Bildneri der Geisteskranken. Art brut, Insania Pingens*, i Kunsthalle Bern. Materialet, kunstverk fra 17 "schizofrene kunstnere", i all hovedsak, hentet fra Heidelberg. Her hadde Prinzhorn-samlingen på nesten 6000 gjenstander vært gjemt bort de siste tyve årene. Nå ble altså disse verkene katalogisert og igjen gjort tilgjengelig for allmennheten (Gisbourne, 1993, s. 188). Szeemann var direktør for Kunsthalle Bern fra 1961 til 1969 og viste seg å være en allsidig kurator med et stort kontaktnett – også i USA – og var trolig den første som introduserte amerikansk abstrakt ekspresjonisme i Europa i 1950-årene. På denne tiden fulgte også Szeemann Waldau-psykiateren Theodor Spoerri kurs om kunst og psykiatri ved universitetet i Bern. Her ble han også kjent med Wölflis kunst, inkludert hans dekorerte skap som hittil ikke hadde fått meget oppmerksomhet (de finnes fortsatt på museet ved Waldau hospitalet).

André Breton hadde, som tidligere nevnt, sett Wölflis tegninger tidlig på 1920-tallet og besøkte Waldau på femtitallet etter invitasjon fra vennen og kunstneren Meret Oppenheim. Hun hadde lenge vært interessert i verkene som var blitt til på de psykiatriske sykehusene og hadde også oversatt ett kapittel fra Prinzhorns bok til fransk (Spoerri, 1997, s. 217). I forhold til Adolf Wölflis og andre

asylkunstnere ble Oppenheim således et slags bindeledd mellom Frankrike og Sveits.<sup>17</sup>

Bortsett fra utstillingen *Entartete Kunst* i slutten av 1930-årene, der Adolf Wölfler ikke var representert, er utstillingen, *Bildneri der Geisteskranken* den første presentasjon der moderne kunst og verk av pasienter med schizofrenidiagnoser, Wölfler inkludert, stilles ut sammen. Fire år senere ble Wölfler inkludert i *Künstlerlexikon der Schweiz*, og deretter viet en særutstilling i Kunstmuseum Basel.

En stor utstilling basert på Dubuffets *art brut* samling fant sted i Musée des Arts Décoratifs i Paris våren 1967. Her var også flere Wölfler-tegninger presentert. Tidligere hadde Dubuffet vært ytterst skeptisk til offentlige museer som arenaer for *art brut* kunst, men samlingen hans hadde, som kjent, vært vist på Paris-gallerier på slutten av 1940-tallet. Etter gjentatte oppfordringer fra sin venn, museumsdirektøren Francois Mathey, om å stille ut denne alternative kunsten, ga Dubuffet – av én eller annen grunn – etter. Lucienne Peiry hevder at Dubuffet, med dette, først og fremst, ønsket å skape kontrovers. I et brev til den franske forfatteren Pierre Dhainaut, utdyper han: "If one wants to attack culture, if one wants this attack to be effective, to be really carried out, then it really has to be done *public*. When Heinrich Anton Müller attacks culture, in his cell in the asylum, hiding his drawings under his pillow, his attack has no impact, doesn't really exist. . ." (Peiry, 2001, s. 164-166). Heinrich Anton Müller (1869 (?) - 1930) var en annen av pasientkunstnerne som var representert på Musée des Arts Décoratifs. Dubuffet hadde sett Müllers plastiske verk på et asyl i Sveits i 1945, og ved siden av Wölfler ble Müller nå en av Dubuffets foretrukne *art brut* kunstnere. Dubuffet utga senere et skrift (*facile*) om ham. Müller var en av kunstnerne Dubuffet ble beskyldt for å kopiere. Hans verk var, i all hovedsak, satt sammen av avfallsmateriale som jernskrap, filler og papp, samt steiner, jord og

---

<sup>17</sup> Alt i 1932, som 18-åring, dro Oppenheim fra Sveits til Paris, skrev seg inn ved en kunsthøyskole, men foretrakk snart å arbeide som selv-lært kunstner. Etter ett år i Paris, ble hun oppsøkt i sitt atelier av Hans Arp og Alberto Giacometti, introdusert til det surrealistiske miljøet og deltok senere ved flere utstillinger med disse kunstnerne (Grosenick, 2001, s. 413). Meret Oppenheim returnerte til Sveits i 1937.

egne kroppssekreter. Müller var en av pasientkunstnerne som ble beundret, og kanskje også mest kopiert. I 1962 stilte Jean Tinguely ut en jernskulptur på Stedelejk Museum i Amsterdam med tittel: *Homage à Anton Müller* - til forveksling lik et av Müllers verk. Tinguely hadde besøkt Waldau-museet åtte år tidligere og der sett Müllers kunst.

Man kan spørre hvorfor Dubuffet nå velger det kjente Musée des Arts Decoratifs som utstillingsarena for *art brut*, når han tidligere har beskrevet museer som "funeral homes"? I et intervju i 1976 uttaler Dubuffet seg om dette: "I was hoping for hostility from cultural milieu. I wanted *Art Brut* to be an *agent provocateur* in the museum" (MacGregor, 1998, s. 50). Utstillingen, som inkluderte 700 gjenstander fra den nåværende samlingen på over 5000 verk, ble besøkt av mer enn 20 000 og bredt dekket i internasjonal presse.<sup>18</sup> De fleste anmeldere var entusiastiske og beskrev utstillingen som original og provokativ. Kritikerer Paul Waldo Schwartz i *New York Times* hevdet at utstillingen "[...] strikes a nerve in contemporary art and produces in this way a chain reaction of sensations and implications". I den venstreradikale Parisavisen, *Combat*, brukte kritikerer François Pluchart ord som "åpenbaring", "historisk begivenhet" og "det mest autentiske kunstuttrykk" om utstillingen (Schwartz og Pluchart, gjengitt etter Peiry, 2001, s.170-171).

Men ikke alle kommentarene var like flatterende som uttalelsene fra Schwartz og Pluchart: I *Nouvelle Revue Française* skriver Claude Esteban at slike bilder av schizofrene pasienter, innelukket i sin egen verden og som kun kommuniserer med seg selv, evner ikke annet enn å fremme kikkeren i oss. En slik utstilling er skamløs. (Esteban, gjengitt etter Peiry, 2001, s. 275).

Man kan undre seg over at Mathey ser det som nødvendig å presisere i utstillingskatalogen at Dubuffet i sin egen kunst overhodet ikke plagierte sine *art brut* kunstnere som han var blitt beskyldt for. Han har ikke ønsket å begrense

---

<sup>18</sup> Et besøkstall på 20000 totalt og 500 om dagen er dog ikke overveldende stort i Parismålestokk. På en samtidig Picassoutstilling var det daglige besøksantall 6000 (Peiry, 2001, s. 275).

tilgjengeligheten til disse verkene for å ikke å bli avslørt som kopist. Dubuffet er like autentisk som *art brut* representantene: han plagierer absolutt ingen, men deler det samme syn på livet. "He had acquired total artistic independence" (Peiry, 2001, s. 166).

Plassproblemene for *art brut* samlingen, som hadde vokst voldsomt i løpet av 1960-tallet, var blitt prekære. Dubuffet så seg om etter et nytt hjem for denne kunsten. Det franske kulturministeriet kom med flere tilbud om å overta *art brut* samlingen; én mulighet var å innlemme den i det planlagte Centre Georges Pompidou i Paris, et annet tilbud om permanent hjem for samlingen kom fra Francois Mathy, direktøren ved Musée des Arts Décoratifs. Den nåværende kurator for *art brut* samlingen i Lausanne, Lucienne Peiry, hevder at liknende tilbud kom fra Tyskland, Østerrike og USA, men ingen av disse tilfredsstilte Dubuffets krav om å skille (isolere?) denne kunsten fra de kommersielle kunstarenaer (Peiry, 2001, s. 172). I 1971, i forbindelse med den planlagte donasjonen av *art brut* samlingen til byen Lausanne, var en av betingelsene som Dubuffet insisterte på, at denne kunst aldri skulle stilles ut sammen med *mainstream* kunst.

For sin egen kunst, som til forveksling var lik *art brut* kunsten, hadde Dubuffet vært noe mer pragmatisk. I perioden 1962 til -67 var det flere retrospektive Dubuffetutstillinger ved museer som Museum of Modern Art og Guggenheim Museum, New York; Stedelijke Museum, Amsterdam og Tate Gallery, London.

### **En ny generasjon kunstnere lar seg inspirere av *art brut***

En ny generasjon kunstnere, som Arnulf Rainer, Georg (Kern) Baselitz, A. R. Penk og paret Niki DeSaint-Phalle og Jean Tinguely, beundret outsiderkunsten og lot seg påvirke av den på ulike måter. Rainer samlet på outsiderkunst (over 500 verk) som han hadde skaffet seg, hovedsakelig, fra psykiatriske sykehus i Øst-Europa, men Wölflitegninger fantes også blant disse verkene. Han anså outsiderkunsten langt mer inspirerende enn surrealistisk kunst som hadde fasinert og inspirert ham tidligere. Ja, etter et møte med Breton på 1950-tallet,

ødela Rainer alle sine surrealistarbeider. Han hevdet senere at mange av asylkunstnernes arbeider var langt mer originale, også mer originale enn hans egne (MacGregor, 1989, s. 314-15). I Mark Gisbournes essay, *Playing Tennis with the King: Visionary Art in Central Europe in the 1960s*, fremheves Rainers ønske om å bli som de psykotiske, blant annet ved hjelp av LDS. Rainer skrev flere ganger at den virkelige kunsten var den som var produsert av "de gale". Etter en tid innledet han et nært samarbeid pasientkunstneren Johann Hauser ved den psykiatriske institusjonen Gugging, nær Wien. Arnulf Reiner stilte senere (2004) ut sin kunst sammen med verk av Johann Hauser i London under tittelen, *Parallel visionaries: Johann Hauser, Arnulf Reiner*. Kunsthistorikeren John M. MacGregor vurderer Reiner som "The most famous of contemporary Viennese painters" (MacGregor, 1989, s. 314). I 1967 skrev også Rainer essayet med tittelen, *Schön und Wahn* "[...] in which he articulated his interest in the mimetic powers of catatonics as manifested in their facial expressions" (Gisbourne, 1992, s. 178).

Med dette som bakteppe, kan det virke underlig at denne innflytelsen overhodet ikke nevnes da Guggenheim museum i New York organiserte en retrospektiv utstilling av Arnulf Rainers verk i 1989. Det som ble fremhevet som påvirkningskilder i katalogen, var, i følge Weiss, "[...] Dada, Surrealism, Expressionism, Tachism, Abstract Expressionism; Klimt, Schiele, Arp, Klein, and Mondrian; as well as children's drawings and even the traces of chimpanzees [...]" (Weiss, 1992, s. 65). Gjør man, ved ikke å nevne Rainers voldsomme interesse for asylkunst, kunstneren mer *mainstream*? Er dette et forsøk på å vedlikeholde myten om den originale avant-garde kunstner?

Det er kjent at den øst-tyske kunstneren Georg Baselitz besøkte Prinzhornsamlingen i Heidelberg på 60-tallet. I Andreas Franzkes bok om Baselitz (1989) hevdes det at denne kunstneren var sterkt påvirket av verk fra disse pasientkunstnerne. Til tross for denne felles interessen med Arnulf Rainer, var Baselitz mer opptatt av motivene i de psykiatriske pasientenes kunst – ikke å bli lik pasientene for å kunne produsere mer original og autentisk kunst.

## 4 Resepsjonen av Adolf Wölflis kunst

### Del 3 1972-2013

#### Documenta 5

Sommeren 1972 var Harald Szeemann kurator for *Documenta 5* i Kassel. Den 100 dager lange utstillingen var kontroversiell gjennom "[...] performances and happenings, outsider art, even non-art, as well as repeated Joseph Beuys lectures, and an installation of Claes Oldenburg's Mouse Museum, among many other atypical inclusions" (Platzker, 2012). Her rekonstruerte Szeemann Wölflis celle fra Waldauasylet der han bodde og arbeidet de fleste årene av sitt liv. I cellen – fra gulv til tak - kunne man se de 45 store bindene med Wölflis illustrerte tekster. Asylmuseet ble også rekonstruert i et eget rom; her sto skapene og skjermbrettene som Wölfli hadde dekorert. Utstillingskatalogen inneholdt blant annet et essay av Theodor Spoerri, "Identität von Abbildung und Abgebildetem in der Bildnerie der Geisteskranken" med en diskusjon om form og innhold i Wölflis kunst (Spoerri, 1972, kapittel 11).

Jeg har funnet fire norske anmeldelser av *Documenta 5* i dagspressen. Ingen kommenterer Wölfli direkte, men Even Hebbe Johnsrud skriver i *Aftenposten*, under overskriften "Søkelys på virkeligheten":

Det markante nye innslag i selve utvalget denne gang er innslaget av tradisjonelt ikke godkjente kunstformer som reklame, souvenirer, ulike former av det opprinnelige tyske, men nå internasjonale begrepet "Kitsch", de sinnsykes billedverden, folkelig religiøse bilder, forskjellige kombinasjoner av film og video-teknikk, og de "Individuelle mytologiers" mange utslag i form av miljøkunst, meditativ eller eksotisk "virkelighetsfjern" karakter (Johnsrud, 1972).

Det er interessant at anmelderen her plasserer "de sinnsykes billedverden" i selskap med flere "ikke godkjente kunstformer" som senere vel må sies å ha blitt sentrale i post moderne kunst.

## Etableringen av Adolf Wölfli-Stiftung

Mens Dubuffet hadde utropt seg selv til outsiderkunstens beskytter, med mål om å verne kunsten og kunstnerne fra den offisielle kunstverden, ønsket Szeemann å viske ut skillet mellom "insider" og "outsider". Szeemanns prosjekt var, helt fra slutten av 1950 tallet, å integrere Wölfli kunst i det tyvende århundres kunstkanon og å finne gode utstillingsarenaer for Wölfli kunst. Den kanskje mest betydningsfull hendelse i dette arbeidet skjedde etter *Documenta 5* utstillingen: Nesten hele Wölfli-samlingen ble, med hjelp av Berns politiske styre, overført fra Waldau hospitalet til Kunsthhaus Bern. I 1974 ble 103 av Morgentalers bilder gitt som gave til dette museet (Baumann, 1997, s. 220).

Adolf Wölfli-Stiftung ble etablert i 1975 med kunsthistorikeren Elka Spoerri som kurator, en stilling hun hadde i 21 år. Stiftelsens formål var å forvalte Wölfli samlede kunstneriske produksjon.<sup>19</sup> Frem til årtusenskiftet arrangerte Elka Spoerri, gjennom stiftelsen, 13 solo- og 40 gruppeutstillinger med Wölfli verk. Den første fire år lange internasjonale turnéen startet i 1976 - med den enkle tittel *Adolf Wölfli*. Dette var et samarbeidsprosjekt med Jürgen Glaesemer, direktør for Paul Klee stiftelsen i Bern. Glaesemer hadde allerede i 1973 integrert verk av Wölfli i en Klee utstilling.<sup>20</sup> Nå ble Wölfli kunst stilt ut på arenaer som Moderna museet (Stockholm), Stedelijke Museum (Amsterdam), Centre Georges Pompidou (Paris), Institute of Contemporary Art (London og Chicago) – til sammen 14 byer. Det utstilte materialet var nå ikke bare hans tegninger, men også deler av hans omfattende selvbiografiske verk. Katalog ble utarbeidet på tysk, fransk og engelsk med bidrag fra kunstnere, musikologer, litterater og psykiatere. Frem til 2003 var det flere Wölfli-utstillinger i USA.

Elka Spoerri var redaktøren av den hittil mest omfattende presentasjon av alle sider ved Wölfli verk fra 1997: *Adolf Wölfli: Draftsman, Writer, Poet, Composer*. Boken hadde bidrag fra ni internasjonale forskere/forfattere med bakgrunn fra

---

<sup>19</sup> Stiftelsen er en del av Kunsthhaus Bern.

<sup>20</sup> Den siste utstilling som Jürgen Glasemer kurerte, var en felles presentasjon av Paul Klee og Adolf Wölfli kunst under tittelen, *Die Gleichzeitigkeit des Anderen*.



kunsthistorie, litteraturhistorie, medisin, psykologi og filmstudier. Her fikk tekstmaterialet og musikken (notene) i Wölflis bilder ny oppmerksomhet. Siden 1974 hadde Elka Spoerri, med assistanse av Harald Szeemann og senere Daniel Baumann, arbeidet med å transkribere Wölflis overdådige, arkaiske og vanskelig tilgjengelige tekster til et mer forståelig tysk. Selve systematiseringen av de illustrerte tekstene var Wölflis eget verk. I første del, *Von der Wiege bis zum Graab* (1908-1912), gjenskaper han sin egen barndom og ungdom. I annen del, *Geographische und allgebräusche Heft* (1912-1916), skaper han sin egen fremtid: hvor han, Sankt Adolf, skal forandre hele verden og siden universet med sin *Riesen-Reise-Transparentt*. Forfatteren må ty til et ekstremt tallmateriale og opererer med quadrillarder for å beskrive rekkevidden av sitt mentale univers.<sup>21</sup> Del tre og fire av hans tekster er fulle av illustrerte komposisjoner: *Hefte mit Liedern und Tänzen* (1917-1922) og *Hefte mit Tänzen und Märschen* (1924-1928). Hensikten var å feire, nå Sankt Adolf II.s, nye verden. Wölfli uttrykker seg gjennom et helt ekstremt antall repetisjoner av enkeltord og kortere setningsdeler. Den femte og siste delen av Wölflitekstene er den 8000 sider lange *Trauer-Marsch*, der tegningene hovedsakelig er erstattet med collager. Sørgemarsjen inneholder en rekke rimende lyddikt, der ordene fremstår som meningsløse, men der rim, klang og rytmer dominerer i en form som minner om barneregler.<sup>22</sup> Mange av diktene tar utgangspunkt i ordet *Wiiga* ("vugge" på hans dialekt av *Schwyzerdütsch*)!<sup>23</sup> Nå er han tilbake til utgangspunktet av det 25 000 siders livsverket: barndommen. Spoerri oppsummerer tekstene slik:

A comprehensive view of all his writings clearly shows that even in its monumental and multilayered scope the whole is a totally unified work. Content, form, and language dynamically interact, and each is continuously transformed in the course of the entire text (Spoerri, 1997, s.25).

[illegible]

<sup>22</sup> Den kanskje mest kjente lyddikter i kunsthistorien er Kurt Schwitters, som lagde, fremførte og spilte inn lyddikt under fellesbetegnelsen *Ursonate* i 1920 og 30årene. Vi kjenner ikke til om Wölfl selv fremførte sine lyddikt.

<sup>23</sup> På nettsiden til Adolf Wölfli-Stiftung kan man lytte til utdrag fra *Trauer-Marsch*, samtidig som man ser originalsiden avbildet (se referanselisten).

Spoerris bok fra 1997 inneholder også en systematisk fremstilling og analyse av Wölflis tegninger.

### **Wölflī – *the paradigmatic modern artist from hell***

I forbindelse med en utstilling av Wölflis kunst ved American Folk Art Museum i 2003, hevder kunstkritikeren i New York Times, Roberta Smith, at nå må endelig skillet mellom *insider* og *outsider* kunst "[...] be declared null and void". Her er det lite igjen av forsøkene på å se disse verkene (hovedsakelig) som gales "kunst":

Wölflī's creations treat the eye to a roller-coaster ride through a terrain bounded by Piranesi, biblical myth, illuminated manuscripts, tantric mandalas and Swiss cuckoo clocks - in other words, a dizzying multi-cultural universe. Evocations of peasant furniture decoration as well as embroidery and appliqué (so many stitchlike dotted lines), the Alps and Bern's cityscape jostle with intimations of Japanese maps, Islamic tile work and religious architecture of all denominations. The mix verifies both Wölflī's carefully observed surroundings and Jung's theory of the collective unconscious.

Wölflī's achievement belongs to a worldwide tradition of multidimensional art merging reading and looking; it spans Chinese scrolls, Persian calligraphy, William Blake, Cubism, Russian Constructivism, Conceptual Art and, now, a host of young multimedia artists and poets. "Manifold journeys, adventures, ac-ci-dents, hunts and other experiences of someone lost, on and around the whole globe," was one of the many ways the artist put it in his autobiography, "From the Cradle to the Grave," which numbers nearly 3,000 lavishly illustrated pages. In other ways, Wölflī seems to have been the paradigmatic modern artist from hell and, strangely, his artistic persona may equal in importance his mind-boggling creative outpouring. By approximating the tiresome Western ideal of the alpha-male genius, he inadvertently obliterates the even more tiresome distinction between the uncontaminated outsider artist driven by inner necessity and the self-conscious if not calculating insider (Smith, 2003).

Roberta Smith setter Wölflis multimedia kunst inn i en omfattende kontekst. Referansen til Giovanni Battista Piranesi er kanskje særlig interessant: Piranesi lagde, i 1745, en serie på 16 grafiske trykk (etsninger) av imaginære fengsler (*Carceri*) der man kan se likheter – både i form og bisarr atmosfære - med Wölflis

tegninger. Det er kjent at surrealistene beundret Piranesi. Vi vet at Adolf Wölfli ikke var helt kunnskapsløs med hensyn til historie og geografi, han hadde tilgang til enkelte aviser og magasiner i cellen sin og til asylts bibliotek. Det er likevel fascinerende å lese hvordan Robertha Smith relaterer Wölfli kunst til så mange ulike tradisjoner. Smith vektlegger ikke, som mange tidligere har gjort, det autentiske og ahistoriske hos de "gale kunstnerne", men forsøker i stedet å kontekstualisere kunsten – plassere den i tid og rom.

### **Wölfli tekst og noter som inspirasjonskilder**

En annen utstilling med flere *outsider*kunstnere (Wölfli inkludert) ble vist på Louisiana utenfor København i 1979 under navnet, *Outsiders: Art without Precedent or Tradition*. Den danske komponisten Per Nørgård ble der inspirert av Wölfli andre uttrykksformer enn det rent billedmessige (tekst, noter) i tegningene og skrev både et korverk, en symfoni og en opera basert på Wölfli tekst.<sup>24 25</sup> På nettsidene om Per Nørgård (Kulturnet Danmark), som inneholder et eget "kapittel" om Adolf Wölfli, skriver Leif Thomsen hvordan komponisten opplevde et slags fellesskap med det han tolket var Wölfli fremstilling av sentrale aspekter i tilværelsen :

Det, som Nørgård er fascineret af hos Wölfli, er de bratte overgange mellem idyl og katastrofe: Midt i hver af Wölfli fantastiske rejseskildringer bryder pludselig katastrofen løs: En af de lystige rejsedeltagere styrter pludselig ned fra et højt bjerg og ender som en klat på jorden for derefter øjeblikkeligt at blive vakt til live igen. I Wölfli mange digte findes der også bratte klip: Midt i en sart vuggevise hyler pludseligt et sindssygt skrig, og en øm kærlighedserklæring afbrydes brat af obskøne skældsord - for derefter at fortsætte, som om intet var hændt. Det, man ved sikkert hos Wölfli, er, at man aldrig kan føle sig sikker. Det kunstneriske budskab er klart: I idyllen er katastrofen

---

<sup>24</sup> "In 1979, Nørgård went to Louisiana Museum of Modern Art to attend a Schönberg Concert. On his way through the museum he ran into the exhibition "Outsiders" with the mentally ill, Swiss artist and poet Adolf Wölfli. Nørgård was so fascinated by Wölfli's art that influenced many of his compositions in the subsequent years" (Figura Ensemble, 2012).

<sup>25</sup> Korverket har navnet, *Wie ein Kind* (1980); symfonien kalles *Indischer Rosengarten og Chinesicher Hexensee* (1981) og operaen er *Det guddommelige tivoli* – for seks sangere, seks dansere og seks musikere (bestillingsverk fra den Jydske Opera, 1982). Nørgård har her som utgangspunkt "scener" fra Wölfli reale og imaginære liv og referer til verket som en hilsen 'til en bror' (Thomsen, 1989).

latent - midt ud af heksesøens galningedans udspringer en kysk, øm fuglemelodi.  
Tilværelsen leves altid på skråplaner, hvis den leves autentisk (Thomsen, 1998).

Nørgard er langt fra den eneste komponisten som har befattet seg med Wölflis tekster og noter: I Sverige omsatte Mats Johansson deler av Wölflis selvbiografi som en imaginær reise i musikalsk form, *Isildurs Bane: A trip to elsewhere* (1992). En rekke musikere og komponister ble etter hvert fascinert av Wölflis ulike kunstuttrykk. I 1985 ble platemerket, *Musique Brut*, lansert; grunnleggeren var Hollywood-komponisten, Graeme Revell. Den første plateutgivelsen var klart Wölfli-inspirert: *Necropolis, Amphibians & Reptiles*. I 1993 kom den amerikanske komponisten og musikeren, Terry Riley, med en to akters kammeropera, *The Saint Adolf Ring*, inspirert av og basert på Wölflis bilder/tekst og musikk. Også i Norge har Nørgårds Wölfli-inspirerte musikk blitt oppført flere ganger, blant annet under Nordiske Kirkemusikkdager i Stavanger (2008). Konsertplakatens forside var dekorert med en Wölfli-tegning (se illustrasjoner på s. 89).

Den første, grundige dechiffreringen av Wölflis musikalske "partiturer" som finnes, mer eller mindre, innvevd i hans verk, ble imidlertid ikke publisert før i 2010. Som del av et audio-visuelt prosjekt ved Art & Marges Musée i Brussel, *Musik Oblik*, prøvde komponisten og fiolinisten, Baudouin de Jaer, å løse de ulike problemene i forhold til melodi, notasjon og taktlinjer. Det synes, for eksempel, som om Wölfli har omgjort to fem-linjers notesystemer til et seks linjers notebilde. Dette er plassbesparende og vakkert, men det er ikke alltid lett å gjengi melodilinjen nøyaktig. Tolkingsresultatene er blitt innspilt som "The heavenly ladder" for solofiolin (de Jaer, 2010, upaginert bok med CD).

Tekster fra ulike outsiders inspirerte også teatergrupper. I 1968 oppsto teaterforestillinger under benevnelsen *théâtre brut* i Paris (Peiry, 2001, s. 171). Slike forestillinger inkluderte fremføring av tekster produsert i psykiatriske anstalter og fengsler. Wölflis tekster ble også en inspirasjonskilde for mange ulike dramatiske bearbeidelser på slutten av 1900tallet. Ett eksempel er fra 1993 da studenter ved teaterhøgskolen i Giessen, Tyskland, gjennomførte en fire

døgns kontinuerlig opplesing på jernbanestasjonen i Darmstadt av den 3000 sider lange teksten, *Von der Wiege bis zum Graab*, første del av Wölflis selvbiografi. Også filmskapere fra land som Sveits, Tyskland og England har vist interesse for dette særegne kunstnerskapet gjennom ulike produksjoner (Spoerri, 1997, s. 242).<sup>26</sup>

### **Utstillinger som fokuserer på hvordan "de gales" kunst/outsider kunsten har påvirket moderne kunst**

Siden 1990-tallet har interessen for å studere relasjoner mellom outsider og insiderekunst resultert i flere omfattende utstillinger og bokutgivelser. Jeg tar for meg to av disse: *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art* ved Los Angeles County Museum of Art (1992) og *Surrealism and Madness* ved Sammlung Prinzhorn, Heidelberg (2009).

Utstillingen *Parallel Visions* åpnet i USA og turnerte senere til Museo Nacional - Reina Sofia, Madrid, Kunsthalle Basel og Setagaya Museum, Tokyo. Begrepet "parallelle visjoner" refererte til utviklingsforløpet av insider og outsiderkunsten som tilsynelatende har gått parallelt. Utstillingens agenda var å vise hvordan outsiderkunsten hadde påvirket utviklingen av den moderne kunsten gjennom det 20. århundre og hvordan denne relasjonen hittil hadde vært for lite belyst og diskutert. Påstander om påvirkning ble underbygget gjennom å sammenlikne kunst fra 34 *outsider*kunstnere med verk fra 40 moderne kunstnere (totalt 250 gjenstander). I tillegg til kunstverkene, presenterte katalogen 12 essays, samt brev, utdrag fra biografier og annet tekstmateriale.

De kanskje mest kjente kunstnerne som ble kommentert, var Paul Klee og Max Ernst. Men også kunstnerskapet til Jean Dubuffet, Arnulf Rainer, Jean Tinguely og Gregory Amenoff, Jonathan Borofsky og 33 andre, ble diskutert i forhold til

---

<sup>26</sup> En fylldig katalog over musikk, film og teater relatert til Wölflis verk finnes på nettsiden til Adolf Wölfli-Stiftung (se referanselisten).

påvirkning fra outsiderkunst. Selv om flere av disse kunstnerne, i generelle vendinger, hadde gitt uttrykk for fascinasjonen og beundringen for outsiderkunsten, pekte denne utstillingen på langt mer direkte sammenhenger, nærmest plagiering, i forhold til spesifikke kunstverk (se illustrasjoner, s. 81 og 83).

Et eksempel på mulig påvirkning fra Wölfli, var Borofskys kunstverk, *Counting from 1 to Infinity* (påbegynt i 1969): en høy stabel med store ark, fylt med tall, ikke ulik Wölfli's stabel med hans 25000 sider store selvbiografiske opus – som vist på *Documenta 5*. Borofsky var særlig opptatt av Wölfli's intrikate tegninger med innslag av noter og tekst: "[...] the combination of physical and the cerebral that is so fascinating [...]" (Eliel & Freeman, 1992, s. 217).

Utstillingen viste også gjenstander hvor etablerte kunstnere, på ulikt vis, refererte til Wölfli gjennom sin kunst. Sveitseren Bernhard Luginbühl hadde laget en treskulptur, kalt *Zorn* – et ord Wölfli tilla en spesiell numerisk betydning som kun han kjente. Sammen med Jean Tinguely festet Luginbühl eksplosiver til skulpturen, og de etterfølgende gnister og flammer skulle være symbol på Wölfli's kreativitet (Eliel & Freeman, 1992, s. 207). I verk som *Mes Ouvres* (1987) og *Pièce montée, no 2* (1986) av den franske kunstneren, Annette Messager, henspiller katalogteksten på klare referanser til Wölfli's overdådig utfylte bilder og hans uvilje mot *horror vacui* (tomrom) (Eliel & Freeman, 1992, s. 219).<sup>27</sup>

Et annet forhold som ble fokusert på i *Parallel Vision* katalogen, var likhetene mellom Dubuffet og ulike *art brut* kunstnere (påstander om dette er tidligere omtalt i denne oppgavens del 2). Katalogen pekte på tydelige likheter mellom Gaston Chaissacs kunst og prinsippene for Dubuffets malte polystyrene (isopor)-skulpturer som fremstår som puslespill av biter med kraftige sorte konturer (Wilson, 1992, s. 132) (se illustrasjon s. 82). "Skomakeren" Gaston Chaissac var en av Dubuffets foretrukne *art brut* kunstnere inntil han beskylte Dubuffet for

---

<sup>27</sup> Da jeg søkte på begrepet *horror vacui* på Wikipedia (07.04. 2013), ble definisjonen komplementert med en tegning av Adolf Wölfli.

plagiering. Etter dette hevdet Dubuffet at denne kunstneren var *for* knyttet til den Parisiske kulturen til å kvalifiseres som *art brut* kunstner og ekskluderte de 50 verkene hans fra hovedsamlingen og plasserte dem i Collection Annexe, senere kalt *Neuve Invention* (Wilson, 1992, s. 132 og 147).

Det er interessant å lese anmeldelser som viser ulike posisjoner i forhold til outsiderkunsten. I *Los Angeles Times* omtaler Tessa Decarlo og Susan Subtle Dintenfass *Parallel Visions* som en nyskapende og provokativ utstilling, kanskje foreløpig mest populær blant "[...] hip artists and well-heeled collectors". Anmelderne hevder at selve presentasjonen av etablert kunst og outsiderkunst er tankevekkende – verk fra kunstnere som Dali, Dubuffet, Oldenburg og Schnabel ble vist på én vegg. Den andre siden var forbeholdt outsiderne. "[...] but here the names were unfamiliar, the images more troubling--the works of eccentrics and lunatics, illiterates and prophets. They too were masterpieces, but of the mysterious category known as "outsider" art "(Tessa Decarlo & Susan Subtle Dintenfass, 1992, upaginert).

Spørsmålet om denne kunstkategorien har videre interesse enn det rent kliniske, besvares ikke. Men at utstillingen er kommet i stand, er både en legitimering av *outsiderkunsten* samtidig som utstillingen skaper og intensiverer debatten om hva slags status denne kunsten skal ha. Når anmelderne trekker frem to asylkunstnere, Adolf Wölfli og Aloise Corbaz, holder de seg til Dubuffets retorikk:

[...] both Swiss psychiatric patients, both spontaneously driven to produce music, poetry and elaborate, intensely patterned, beautifully composed drawings and paintings that were simultaneously hallucinatory and autobiographical. "As I see it, people like Wölfli or Aloise were locked up simply because they were artists," Dubuffet declared. "They pushed their art as far as possible, they lived their art! L'Art Brut is artistic creation pushed as far as it can go (Decarlo & Dintenfass, 1992, upaginert).

Her ser vi et eksempel på hva man kanskje kan kalle en romantisering av den marginaliserte kunstneren som ikke bare produserer kunstverk, men som *lever* sin kunst – helt ut. Et utstillingskonsept som *Parallel Visions* er tydeligvis for

avansert for den amerikanske museumsverden. Anmelderne i *Los Angeles Times* referer her til kunstneren, Red Grooms, en av insiderne på utstillingen, som uttrykte sin skuffelse over den amerikanske museumsverden (kun ett museum i hele USA ønsket å vise utstillingen): "It reflects a coolness in the art world, he says. "This work is probably too hot for them" (Tessa Decarlo & Susan Subtle Dintenfass, 1992, upaginert).

Roberta Smith, anmelderen i *New York Times* (13.12. 92), forholdt seg til *Parallel Visions* på en annen måte og fremstår som mer kritisk til selve konseptet for utstillingen. Hun understreker det problematiske i å identifisere påvirkningslinjer gjennom flere generasjoner. *Parallel Visions* hadde vært den siste i rekken av utstillinger i USA der man sammenliknet moderne kunst med ulike fenomener som "primitiv kunst" eller "populærkultur".

I det 20. århundres kunsthistorie har det vist seg at påvirkningslinjene (fra outsider til insider) har vært langt mer kompliserte enn agendaen ved denne utstillingen. Smith skriver:

"Parallel Visions" begins with works from the Prinzhorn Collection juxtaposed with images by Klee and Kubin that often seem closely related in form and subject, and it is here that the show is on firmest ground. But thereafter, there is little that is parallel about the visions at hand. This show is really a kind of irregular plaid that loosely crisscrosses a terrain in which the inside and the outside intersect in different ways, sometimes within the same artist. There are outsiders who became insiders, exhibiting and selling their work within the art world. One is Gaston Chaissac, a Frenchman whose primitive style, influenced probably by Picasso, was in turn so crucial to Jean Dubuffet's Hourloupe series that "rip-off" is not an inaccurate characterization (Smith, 1992, upaginert nettside).

Her ser vi en mer nyansert holdning til relasjonene mellom de to genrene. En slik kritikk er svært nyttig om man ønsker å behandle outsiderkunsten uten essensialistiske merkelapper.

*Expressionismus und Wahnsinn* (2003) og *Surrealismus und Wahnsinn* (2009) var to utstillinger, i regi av Prinzhornsamlingen i Heidelberg, som begge tematiserte



relasjoner mellom kunst produsert ved psykiatriske sykehus og moderne kunst. I forordet til utstillingskatalogen fra 2009 leser man: "It is about demonstrating that the Prinzhorn Collection in Heidelberg is in many ways interwoven with the art history of the 20th Century" (Röske & von Beyme, 2009, s. 6). I likhet med *Parallel Visions* utstillingen i 1992 var hensikten å sammenlikne ulike typer kunstuttrykk. Denne gangen var sammenlikningsmaterialet surrealistisk kunst og kunst fra Prinzhornsamlingen i Heidelberg. Hva slags kunnskap hadde surrealistene om denne asylkunsten? Som nevnt tidligere i denne oppgavens kapittel 1 (s. 28), kjente Andre Breton og kretsen rundt ham til Hans Prinzhorns bok, *Bildnerei der Geisteskranken*, og de 36 bildene fra Heidelberg som ble stilt ut i Paris i 1929. I 2009 var målet å dokumentere forbindelseslinjer man mente å kunne påvise mellom de *enkelte* kunstverkene fra samlingen til surrealistene. "We not only introduce the discourse around insanity in the writings of the surrealists and point to affinities between different surrealist practices and asylum art, but we also prove for the first time, and in detail, which works formed the basis for these artist's enthusiasm for *l'art des fous*" (Röske & von Beyme, 2009, s. 6).

Wölfler var representert med to bilder på *Surrealismus und Wahnsinn* – utstillingen. Han omtales flere steder i katalogen som en stor og original kunstner, men ingen av *hans* tegninger blir spesifikt sammenliknet med verk av surrealistene. Flere av katalogtekstene har et særlig fokus på surrealistenes diskurs rundt "galskap" – åtte tekster av fremtredende surrealistere presenteres der hovedbudskapet synes å være at "galskap gjør fri". Peter Bürger behandler dette i kapitlet, "The Lure of Madness: On the Problem of a "Surrealist Aesthetic", der surrealistenes fascinasjon for galskap begrunnes i deres skepsis til fornuften og sivilisasjonen etter erfaringene fra første verdenskrig. Men Bürger synes å gjennomskue denne romantiserende posisjonen. Vel forsøkte surrealistene å nærme seg galskapen gjennom ulike kunstneriske teknikker som *frottage* (Max Ernst) og paranoid-kritisk metode (Salvador Dalí), teknikker som Bürger hevder de har tatt fra asylkunstnerne og gjort til sine egne. Slik skulle grensene mellom galskap og normalitet brytes ned.

As useful as it might be to question the rigid dividing line separating illness and normality, these changes nothing about the fact that they speak from the shores of a reason that is quite sure of itself. This alone made it possible for them to gain artistic techniques from the behaviour of the insane (Bürger, 2009, s. 42).

Surrealistene ønsket trolig, fornuftig kalkulerende som de var i følge Bürger, kun en ny surrealistisk estetikk. Nærheten til de gale var nok mest på et teoretisk plan.

### ***Adolf Wölflis Univers***

En ny vending i Wölflis forskning presenteres i utstillingskatalogen, *Adolf Wölflis Univers*. Utstillingen fant sted i 2011 ved Lille métropole musée d'art moderne d'art contemporain et d'art brut (for øvrig med forord av den franske kulturminister, Frédéric Mitterand). Her plasseres også Wölflis ulike kunstneriske elementer inn i en historisk kontekst. Jeg har tidligere nevnt mulige inspirasjonskilder og materiale som Wölflis hadde tilgang til på asylstet. Nå tematiseres mer spesifikt visuelle elementer som Wölflis må ha kjent til fra dagliglivet, ikke bare via ukeblader og bøker, men også fra rosett-mønstre på servise, sirkelformede broderier på duker, urskiver og notehefter samt fra mange landemerker i omgivelser rundt Bern. Det er mulig at denne kunnskapen står i en viss kontrast til forestillingen om den upåvirkede gale-geniale-skapende kunstneren som vel både Morgenthaler, Prinzhorn og Dubuffet hadde forfektet på ulike måter.

### **Wölflis kunst i Nasjonalgalleriet**

Som del av utstillingen *Giacometti, Hodler, Klee - Moderne mestere fra Sveits* på Nasjonalmuseet i Oslo (2011), var flere Wölflitegninger integrert, men presentert for seg selv i noe avstand fra de andre kunstverkene.

Utstillingskatalogen omtalte Wölflis arbeider over to sider og knytter hans kunst til en *art brut*/outsiderkunst tradisjon. I tillegg ble det arrangert et "kunstglimt" med tittel "Fra Alberto Giacometti til Adolf Wölflis. Surrealisme og outsiderkunst i Sveits" ved seniorkurator Frithjof Bringager.

*Aftenpostens* kunstkritiker, Lotte Sandberg, beskriver utstillingen som et eksempel på en “postordreutstilling” som Nasjonalmuseet benytter seg av i stedet for å skape noe selv, men hun omtalte, i denne sammenheng, ikke noen av de enkelte verkene (Sandberg, 2011). Inger Johanne Stantin Olavsén skriver om den samme utstillingen i *KUNSTforum* under tittelen, “Et sveitsisk puslespill” (Olavsén, 2011). Hun omtaler mange av bildene i rosende ordlag, men Wölflis tegninger kommenteres ikke. Olavsén avslutter med å stille spørsmål om hva sveitsisk kunst egentlig er og poengterer at denne utstillingen mangler sammenheng. To anmeldelser referer til Wölflis i positive vendinger. Kjetil Rød skriver i *Aftenposten* at det å innlemme “[...] Wölflis – Art Brut eller outsider art – bidrar i det hele som et friskt pust” (Rød, 2011). Øivind Storm Bjerkes anmeldelse i *Klassekampen* kommenterer Wölflis tegninger på følgende måte:

Betydelig mer nyskapende er serien av tegningen av Adolf Wölflis, som var psykiatrisk pasient fra 1895. Hans arbeider har dekorative kvaliteter og en billedmessig organisering beslektet med Gerhard Munthe: Med andre ord virker de ikke spesielt merverdige, og har sin kvalitet mindre i hva de måtte fortelle om kunstnerens galskap enn hva de eier av umiddelbare visuelle kvaliteter (Bjerke, 2011).

Det er verd å merke seg at Wölflis tegninger her blir vurdert ut fra kunstkritiske kriterier og betegnes som “nyskapende”.

## 5 Avsluttende kapittel

Jeg vil igjen ta utgangspunkt i oppgavens tredelte problemstilling om "når og i hvilke sammenhenger kunsten er stilt ut", "posisjoner" og "påvirkning" av Wölflis kunst og annen kunst produsert i psykiatriske institusjoner i første del av det 20. århundre (se s. 13) .

### **Hvor og i hvilke sammenhenger er Adolf Wölflis kunst og annen kunst produsert i psykiatriske institusjoner i første del av det 20. århundre blitt stilt ut frem til i dag?**

Om man tar utgangspunkt i arbeidene til de første pasientkunstnerne, presentert for offentligheten gjennom Morgenthalers og Prinzhorns bøker, var vanlig praksis å arrangere fellesutstillinger av asylkunst frem til etter 2. verdenskrig. Unntaket var Adolf Wölflis tegninger, som allerede i 1921 kunne sees som vindusutstilling i en bokhandel i Bern. En av Dubuffets første art brut utstillinger, var også en solopresentasjon av over 100 Wölfli-tegninger. Det kan se ut som om Wölfli tidlig inntok en særstilling blant pasientkunstnerne.

De første utstillingsarenaene var gallerier, gjerne steder der man også viste samtidskunst. Når asylkunsten første gang ble stilt ut ved store, offentlige museer, var det i et nazifisert Tyskland, og da til skrekk og advarsel som sammenlikningsgrunnlag for annen *entartete Kunst* av kjente kunstnere.

For Dubuffet ble det maktpåliggende å beskytte *art brut* kunsten fra kunstsntitusjonene, og derfor var den, i lange perioder, vanskelig tilgjengelig for publikum. Med den unge og nyskapende kuratoren, Harald Szeemann, fikk man en utstillingspraksis som gikk ut på å integrere asylkunst i samtidskunsten – helt ulikt Dubuffets prosjekt.

Ut fra en samlet vurdering av utstillingshistorien til kunsten som ble til på psykiatriske institusjoner som denne oppgaven omfatter, synes tendensen å være at den egentlig aldri er blitt integrert i den etablerte kunstverden. Dette

gjelder også *art brut* og outsiderkunst. Er kanskje Wölflis kunst kommet lengst i integreringsprosessen?

Da jeg startet dette prosjektet og skrev problemstillingen, var jeg mindre opptatt av tekstmateriale og noteelementene i Wölflis bilder. Etter hvert i skriveprosessen ble jeg klar over at denne kunstnerens billedmateriale også vokste utover det rent visuelle – som utgangspunkt for musikk og konserter, litteratur og *performance*. Resepsjonshistorien til denne multikunstneren, hvis arbeider først ble karakterisert med ordene "tåpelig", "kaotisk" og "et fantastisk virvar av figurer, ord og noter" (se s. 22) handler altså om mer enn "utstillinger".

Siden årtusenskiftet har Wölflis kunst fått en slags kultkarakter: avbildet på skateboards (Ogden, 2012) samt Converse-sko, slips, caps osv. Det kan også synes som om Adolf Wölfl har fått en slags *celebrity* status innen outsider-kunstverden, de fleste referanser plasserer ham i en særstilling. Et nærliggende eksempel er Wikipediaomtalen av Outsider Art (03.05. 2013) der et Wölflibilde er blikkfang.<sup>28</sup>

Selv om Adolf Wölfl er blitt en slags legende, betyr det ikke at han er den eneste av "asylkunstnerne" som har overlevd sin samtid. Denne oppgaven har dokumentert at kunstverkene fra Prinzhorn-samlingen er blitt stilt ut i og utenfor Tyskland. Verkene kan fortsatt beskues seks dager i uken på museet ved Heidelberg psykiatriske sykehus. Det engelske oppslagsverket *Outsider Art Sourcebook* (Maizels, 2009) inneholder en presentasjon av tre andre mer kjente "Prinzhornkunstnerne": August Natterer, Carl Genzel (alias Carl Brendel) og Heinrich Anton Müller. Den kanskje mest kjente kvinnelige asylkunstneren er sveitsiske Aloise Corbas som i 2012 ble presentert med en soloutstilling i

---

<sup>28</sup> I 1964 utga legemiddel-giganten Sandoz en mappe med 12 Wölfl-tegninger som kunstrykk og med et medfølgende hefte med billedforklaringer av Theodor Spoerri (*Adolf Wölfl's Picture World*). Omslaget til tekst og bilder er preget av en reklame for det antipsykotiske preparatet, Melleril, som har sedering/tretthet og ekstra-pyramidale påvirkninger (som parkinsonisme/skjelvinger) som hyppige bivirkninger. Det er umulig å si med sikkerhet, men man kan reflektere over hvordan Wölfls liv og kunstneriske virksomhet var blitt påvirket om han hadde vært medisinert med Melleril, et medikamentet som ble oppfunnet 30 år etter hans død, men ble inndratt fra markedet i 2005 (Spoerri, 1958/1964).

Lausanne. I motsetning til mange andre asylkunstnere, er Wölfler blitt promotert gjennom en egen monografi og egen stiftelse. Men felles for alle disse pasientene er at de, bokstavelig talt (!), har vært avhengig av døråpnere for å bli kjent utenfor institusjonene. Wölflers kunst har klart profitert på dette. Asylkunsten er blitt ivarettatt og videreformidlet, først og fremst, på grunn av enkelte psykiatere og kunstnere/kuratorer samt museer i- og utenfor psykiatriske institusjoner.

**Hvilke skiftende posisjoner har Adolf Wölflers kunst og annen kunst produsert i psykiatriske institusjoner i første del av det 20. århundre hatt frem til i dag?**

Denne oppgaven har dokumentert at kunst produsert i psykiatriske institusjoner i første del av det 20. århundre har blitt ulikt forstått og vurdert. I det følgende vil jeg gå nærmere inn på enkelte forhold knyttet til hva slags posisjoner denne kunsten har hatt: om psykisk syke er mer kreative enn andre, om deres arbeider kan betegnes som kunst, om det finnes en egen kategori kunst av psykisk syke (psykotiske/ schizofrene) og hvem som eier denne kunsten.

Om man tar utgangspunkt i den tidligere refererte (s. 20) anmeldelsen fra Londonavisen, *Daily Mirror* fra 1913, der det stilles spørsmål om asylkunst er mer artistisk enn kubistisk kunst, ser vi her en begynnende diskusjon som kommer til å være aktuell helt frem til i dag. Er det en myte at de gale er mer kunstnerisk kreative enn andre? I boken *Explaining creativity: the science of human innovation* går psykologen Robert Keith Sawyer tilbake til den tidligere nevnte kunsthistorikeren og psykoanalytikeren Ernst Kris kritiske refleksjoner om hvor kreative schizofrene egentlig er. Han viser til pasientene ved Heidelbergasyket, der Prinzhorn først begynte å samle kunstnerisk materiale til sin bok om pasientkunst. Der viste det seg at færre enn to prosent av pasientene engasjerte seg i kunstneriske aktiviteter. Nyere vitenskapelige studier punkterer myten om sammenheng mellom schizofreni og kreativitet (Sawyer, 2012, s. 362). Men hvorfor har det vært slik at så mange har trodd på denne myten når det finnes så lite belegg for påstanden? Det er fordi, hevder Sawyer, at vi er blitt forledet av dominerende psykoanalytisk teori knyttet til schizofreni der

sykdommen forstås som en regresjon til en primitiv Dionysisk tilstand preget av en infantil form for rasjonalitet. Denne forståelsen nærmer seg romantiske idéer om kreativitet der mennesket er ubundet av den voksnes rasjonalitet, og som preges av spontanitet, uttrykksfullhet. Kunstneren blir som et barn (Sawyer, 2012, s. 363).

Kunsthistorikeren Hal Foster går videre i kritikken av at mennesker med psykiske lidelser skulle ha spesielle kunstneriske forutsetninger. I artikkelen "Blinded Insights: On the Modernist Reception of the Art of the Mentally Ill", går han i rette med Prinzorns syn på den schizofrene kunstner slik det fremkommer i boken *Bildnerei der Geisteskranken* fra 1922. Foster hevder at schizofrenes kunst verken er ekspressiv, visjonær eller overskridende, men snarere det motsatte (Foster, 2001, s. 3).

En sosiologisk kommentar til outsiderkunsten kommer fra Pierre Bourdieu som diskuterer denne kunstens posisjonen i samfunnet. I boken *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* omtaler han *art brut* som ukultivert og som en slags kunst uten kunstner. *Art brut* prosjektet, adskilt fra kunstinstitusjonene var, i følge ham, håpløst (Bourdieu, 1992/1996, s. 246). Det synes som om hans begrep "kulturell kapital" ikke inkluderer *art brut*.<sup>29</sup>

Kan man sette merkelappen "kunst" på noe som ikke er intendert som kunst? Det har vært ulike meninger om arbeidene som oppsto ved asylene over hodet var ment – av de gale – som kunstneriske produkter. Hvem eide egentlig disse gjenstandene? Bettina Brand-Claussen, som har studert hvordan "Museet for patologisk kunst" i Heidelberg (forløperen til Prinzhorn-samlingen) utviklet seg fra 1909, skriver at pasientenes kunstneriske arbeider ofte ble omtalt som "søppel" i journalene og destruert. Men det foregikk også en diskusjon - mellom enkelte psykiatere - om pasientene skulle ha krav på økonomisk kompensasjon for de verk som ble tatt fra dem. Hvorvidt de hadde noen som helst eiendomsrett

---

<sup>29</sup> Den velbeslåtte kunstneren og vinhandleren Dubuffet hadde trolig så mye kulturell kapital at han kunne tillate seg å "snobbe nedover" i motsetning til postbudsønnen Bourdieu som selv måtte bygge opp sin habitus fra grunnen.

over kunsten sin, synes å være tilfeldig fra asyl til asyl. Denne problemstillingen dukket også opp i Norge i 2011: Kjetil Bjørnstad påsto i sin Bendik Riis biografi at sykehusansatte – mot kunstnerens uttalte ønsker – tok (stjal?) bildene hans. Det var tydelig at dette var et ømtålig tema som avstedkom flere avisartikler, debatt på Litteraturhuset i Oslo og på NRK. Den ulønnede museumsbestyreren, Tone Lie-Jørgensen ved museet på Gaustad, forlot stillingen i protest mens hun hevdet at sykehusledelsen viste maktarroganse i håndteringen av Bendik Riis kunstneriske arbeider. Hun ønsket ikke at Riis bilder skulle henge på veggen hos ansatte, men være offentlig tilgjengelig (Nipen & Berg, 2011). En slik problemstilling dukket opp på et tidligere tidspunkt i land som Sveits og Frankrike. Her ble det utformet en lov fra 1957 om at pasienter hadde eiendomsrett over sine kunstneriske produkter (Peiry, 2001, s. 148-150).

Skjebnen til Adolf Wölflis verk frem til 1903 er ukjent – mesteparten ble trolig ødelagt av medpasienter og ansatte. Han må ha hatt en voldsom vilje og evne til å gjennomføre sitt kunstnerskap, tross store begrensinger. Jeg har tidligere nevnt at Wölfli byttet bort tegninger med redskaper til nye kunstneriske produkter (se s. 24). Det finnes mye dokumentasjon på at slike bytter var vanlig. Heidelbergsamlingen ble til ved at legene ved asylet sendte forespørsler til andre asyl om å få oversendt pasientbilder og liknende. Fordi Wölfli raskt fikk mye oppmerksomhet, opparbeidet han seg en stadig større kontroll over sine egne produkter – hvem som skulle få og hvem som skulle få kjøpe. Brand-Claussen refererer til en brevveksling mellom to leger om hva slags kompensasjon som kan være rimelig og ønskelig for pasientkunst: litt skråtobakk, malesaker og et takkebrev kunne fremme videre produktivitet (Brand-Claussen, 1996, s. 10).

Mens Morgenthaler presenterte Wölfli med fullt navn og titulerte ham som kunstner, presenterer Prinzhorn hver kunstner som et kasus med nummer og initialer for å anonymisere den enkelte. Her sto man overfor et etisk dilemma: er det riktigere å anerkjenne kunstneren ved å navngi denne eller å beskytte den psykiatriske pasienten gjennom anonymisering? Løsningen ved at pasienten skulle få velge dette, var nok noe fjernt fra vanlig praksis, men Wölfli ga klart uttrykk for at han ønsket å fremstå som kunstner.



## **Hva slags påvirkning har asylkunsten eventuelt hatt på moderne og postmoderne kunst?**

Jeg mener å ha påvist at asylkunsten har hatt innflytelse langt utenfor de psykiatriske institusjonene. Men tekstene som er anvendt, forteller at denne innflytelsen trolig har vært underkommunisert i kunsthistorien. Når det gjelder koblingen primitiv kunst – moderne kunst, synes det å ha vært en helt annen åpenhet. Om man sammenlikner mengde litteratur og utstillinger av outsiders påvirkning av kunstscenen i forhold til påvirkningen fra primitiv kunst, finner man at dokumentasjonen av den sistnevnte relasjonen er langt mer utforsket og integrert i kunsthistorien. Det er kjent at kunstnere som Gauguin, Matisse, Picasso, Braque, og Modigliani alle har latt seg påvirke av primitiv kunst (MacGregor, 1989, s. 3; Eliel, 1992, s. 16-17). Denne forbindelsen er grundig dokumentert i Robert Goldwaters bok, *Primitivism in Modern Art* fra 1936 og William Rubins "*Primitivism*" in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (1984). Et annet, muligens like viktig referansepunkt, var utstillingen på MoMa i New York i 1984, igjen med tittelen *Primitivism in 20th Century*. Asylkunsten har på langt nært fått en slik oppmerksomhet. Mitt prosjekt har avstedkommet en god del data om ulike former for påvirkning fra "de gale". På samme måten som ved primitiv kunst, har påvirkningen vært knyttet til formale elementer, men i tillegg forteller tekstene om en påvirkning av mer psykologisk og/eller moralsk art.

Formal innflytelse kan handle om alt fra likhet til nærmest direkte plagiering. Dette prosjektet har pekt på flere tilfeller av påvirkning – særlig knyttet til verk av Paul Klee, Max Ernst og senere Jean Dubuffet. Enkelte kunstnere har gitt uttrykk for at pasientkunst har vært en inspirasjonskilde for deres eget arbeid. Med hensyn til Wölflis kunst, kan det imidlertid være vanskelig å påpeke direkte likheter, men hans kombinasjoner av noter, tekst og visuelle elementer, er noe man kan gjenfinne i post-moderne kunst. Mye av *art brut*/outsiderkunsten var rå og uhøvlet, "vill og crazy" – noe som fasinerte mange kunstnere alt fra 1920-tallet. Wölflis kunst er sirlig, gjennomarbeidet og dekorativ, men allikevel "annerledes" og helt original.

Denne oppgaven har også pekt på kunstnere som, på ulikt vis, har ønsket å nærme seg galskap for å kunne produsere genuin kunst, "lik de gales". Ikke minst gjaldt dette enkelte av surrealistene. Andre kunstnere, som Arnulf Reiner, gikk så langt som å innta LSD for å kunne lage psykotisk kunst (Gisbourne, 1972, s. 177-78). Det er kjent at mange kunstnere har benyttet rusmidler for å fremme kreativitet. Surrealistene beundret de gales frihet fra alle samfunnets konvensjoner. Galskap garanterte total autenticitet, i følge André Breton (Peiry, 2001, s. 33).

En annen form for påvirkning er det den amerikanske kunstneren Gregory Amenoff kaller "moral influence": "The outsiders' 'sense of focus', their 'intensity', and their 'lack of guile' are what appeal to mainstream artists, rather than 'any given style or subject'" (Amenoff, sitert i Eliel, 1992, s. 17). Psykologisk og moralsk påvirkning er naturligvis mye vanskeligere for forskere å avdekke i ettertid. Slike elementer knyttes lett til kunstnerens biografi. Når kunstneren er "gal" og institusjonalisert, antar jeg at dette – i denne sammenheng – kan bli en viktigere kontekstuell faktor enn ellers i kunsthistorien. Men biografien kan også bli en ekskluderingsfaktor.

Det kan virke som om Wölflis viktigste inspirasjons- og påvirkningskraft på kunstnere, inkludert musikere/komponister og litterater, er knyttet til *totaliteten* i hans bilde-ord-musikk-univers. Slik kan man tenke seg Wölfli som en tidlig *avant gardist*. Kanskje ville heller ikke mannen som er avbildet blåsende på sin hjemmelagde papirtrompet i atelier-cellen sin, hatt vanskelig med å forestille seg operaer basert på sitt verk.

Interessen for å undersøke, dokumentere og diskutere fenomenet outsiderkunst og dens mulige kunsthistoriske betydning, har tilsynelatende vært lav på universitetsnivå. På slutten av 1990-tallet skriver Daniel Baumann at kun ett europeisk universitet (Universitetet i Basel) har hatt seminar om Adolf Wölflis kunst. Dette, hevder Baumann, står i skarp kontrast til liknende tilbud ved amerikanske universiteter (Baumann, 1997, s. 222). I løpet av de siste tyve årene har situasjonen endret seg noe: seminarer om *art brut/outsider art* blir

tilbudt ved Universitetene i Lausanne (Sveits), Kent (Storbritannia) og Sidney (Australia).<sup>30</sup> Når interessen for et kunstfelt øker i samfunnet, vil dette – etter hvert – gjerne gjenspeiles i forskningsmiljøer; et nærliggende eksempel på dette kan være grafitti/*street art*. I følge John MacGregor, henger kunsthistorien etter:

Art historians who specialize in modern art have the responsibility of identifying and characterizing new forms of visual expression as they emerge, and of keeping abreast of events occurring at the cutting edge of the avant-garde. All too often the contemporary art historian is in the embarrassing position of having to wait to be told by the artist, the art critic, or even the art dealer, what is or is not art, before proceeding to study it. (MacGregor, 1989, s. 316).

I Norge har det vært én utstilling der Wölflis tegninger er blitt presentert og få (eller ingen?) utstillinger av outsiderkunst ved større museer. Muligens er dette en av årsakene til at det her i landet har vært lite oppmerksomhet rundt fenomenet outsiderkunst generelt og dennes mulige koblinger til moderne kunst spesielt.<sup>31</sup> Imidlertid har Jean Dubuffets kunst vært vist i Norge flere ganger, blant annet på Høvikodden i 1974 og 2011 og i Stavanger i 1973 og 1998. I forbindelse med utstillingen *Dubuffet som arkitekt*, trekker Lotte Sandberg, i *Aftenposten* (12.03. 2011, s. 15), frem Kurt Schwitters, Antoni Gaudi, *art brut* og "outsideres uttrykksformer" som påvirkningskilder. Ingen spesifikke *art brut* kunstnere nevnes. I Karin Hellandsjøs bok fra 2008, om samlingen ved Hennie Onstad Kunstsenter, trekker hun frem primitiv kunst som påvirkningskilde for Dubuffet.

Én norsk kunstner, Bjarne Melgaard, knyttes til *art brut* på ulike måter med hensyn til hans verks "rå" form og uakademiske innhold. I katalogen ved

---

<sup>30</sup> Det er ikke foretatt noen systematisk undersøkelse av hvilke universiteter som tilbyr seminarer med tema art brut/outsider art i 2013 i denne oppgaven.

<sup>31</sup> Jeg velger her å se bort fra mulige påvirkninger fra Lars Hertervig og Bendik Riis kunstnerskap; begge faller utenfor *outsider*-begrepet som anvendes i denne oppgaven. Jeg har heller ikke befattet meg ved den nålevende norske *outsider*kunstneren Herleik Kristiansen (tilknyttet Trastad Samlinger, Sør-Troms Museum). Kristiansens kunst har vært stilt ut i mange land og er innkjøpt av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design og kunne være et interessant for en masteroppgave i kunsthistorie. I 2006 kom "Herleik – fri som fuglen" av Kalle Rikardsen, en dokumentarfilm om denne kunstneren. Kristiansen kom som tenåring til Trastad gård, et hjem for "åndsvake", og ble diagnostisert som "ikke-opplæringsdyktig" (Nordland fylkeskommune, 2010).

utstillingen, *Bjarne Melgaard – Jealous* (Asrtup-Fearnley Museet, 2010), skriver Gunnar B. Kvaran at ett kjennetegn ved Melgaard er hans "expressionistic art brut style" og at hele hans verk kan betraktes som "a painted novel" and "fictional self-biography" (Kvaran, 2010, s. 11).

## Sluttord

I et gjennomregulert, vestlig samfunn som vårt, med en enorm informasjonsflyt, billedterapi på psykiatriske sykehus og politiske føringer om at "alle skal med", blir det kanskje færre outsiders igjen. Gjør dette outsideren og outsiderkunsten mer interessant? Som et slags svar på dette, henviser jeg til et intervju fra 2011 som grunnleggeren av Museum of Everything, James Brett gjorde med Cindy Sherman i forhold til outsiderkunst og -kunstnere. Samtidig med at denne oppgaven avsluttes (mai 2013), presenterer Astrup Fearnly Museet i Oslo en utstilling med Cindy Shermans verk. Tittel: *Untitled Horrors*.

**James Brett:** The integrity of this type of work amazes me. It strikes me that these artists can't do anything that doesn't have integrity built in. What do you think it is that connects you to the work?

**Cindy Sherman:** To be honest, I don't know. I can't explain it – but I do know that I connect to it very strongly. So much contemporary art these days is full of irony and a sort of tongue-in-cheek self-consciousness. These artists seem much more focused and pure in their vision. Not to romanticise it, but it's as if they see the world through fresh eyes. The rest of us are immune because we're so hyper-aware of everything that goes on. Maybe that's part of it anyway (Museum of Everything #4, 2011, s. xxviii)

Hører vi en gjenklang fra Paul Klees utsagn hundre år tidligere (se s. 20-21) om betydningen av å ta "de gales" kunst på alvor fordi deres bidrag kan reformere samtidens kunst?

# Referanseliste

## Litteraturliste: bøker/avhandlinger/kataloger/artikler/nettsider

- abcd (art brut connaissance & diffusion).(2013). Hentet 15. mars 2013 fra <http://www.abcd-artbrut.net/>
- Adityanjee, et al. (1999). Dementia praecox to schizophrenia: The first 100 years. *Psychiatry and Clinical Neurosciences* 53(4) s. 437- 448.
- Adolf Wölfli 1864 -1930.(1977).Utstillingskatalog. Stockholm: Moderna Museet.
- Adolf Wölfli-Stiftung.(udatert). Hentet 2. februar 2012 fra <http://www.adolfwoelfli.ch/index.php?c=e&level=2&sublevel=0>
- Adolf Wölfli *Universum*. (2008). Bern: Daniel Baumann, Adolf Wölfli-Stiftung.
- Adolf Wölfli *Univers*. (2011).Utstillingskatalog. LaM – Lille métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. Lille: LaM.
- American Art Therapy Association. (2011). Art Therapy. Hentet 10.november 2011 fra <http://www.arttherapy.org/aata-aboutus.html>
- Barron, S. (Red.)(1991). *'Degenerative Art' – The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art.
- Baumann, D. (1997). The Reception of Adolf Wölfli's Work, 1921-1996. In E. Spoorri (Red.), *Adolf Wölfli: Draftsman, Writer, Poet, Composer*. Cornell Studies in the History of Psychiatry.
- Bethlem Royal Hospital Archives & Museum Services.(udatert). Hentet 22. April 2013 fra <http://www.bethlemheritage.org.uk/>
- von Beyme, I. (2009). Asylum Art as the "True Avant-Garde"? The Surrealist Reception of 'Mad Art'. I T. Röske & I. von Beyme (Red.)(2009), *Surrealismus und Wahnsinn* (s. 154-192). Heidelberg: Sammlung Prinzhorn/Verlag Das Wunderhorn.
- Bjerke, Ø. S. (2011, 5. oktober). En liten smak av Sveits. *Klassekampen*, s. 28-29.
- Bjørnstad, K. (2011). *Drømmemesteren Bendik Riis. En livshistorie*. Oslo: Aschehoug.
- Bourdieu, P. (1992/1996). *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford CA: Stanford University Press.

- Brand-Claussen, B. (1996). The Collection of Works of Art in the Psychiatric Clinic, Heidelberg – from the Beginnings until 1945. I B. Brand-Claussen, I. Jádi & C. Douglas (Red.).(1996). *Beyond Reason. Art and Psychosis. Works from the Prinzhorn Collection* (s. 7-23). Berkeley: University of California Press.
- Brand-Claussen, B., Jádi, I., Douglas, C. (Red.).(1996). *Beyond Reason. Art and Psychosis. Works from the Prinzhorn Collection*. Berkeley CA: University of California Press.
- Breton, A. (1924/1980). Første surrealistiske manifest. I K. Fløgstad, K. Gundersen, K. Heggelund og S. Lie (Red.), *Surrealisme: en antologi* (s. 95-117). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Breton, A. (Red.).(1928/2002). *Surrealism and Painting*. Boston, MA: MFA Publications.
- Bürger, P. (1998). *Om Avantgarden*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Cardinal, R. (1972). *Outsider Art*. London: Studio Vista.
- Cardinal, R. (1992). Surrealism and the Paradigm of the Creative Subject. I M. Tuchman, & C. S. Eliel (Red.), *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*. Utstillingskatalog (s. 94-119). Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Collection de L'Art Brut Lausanne. (2013). Hentet 15. mars 2013 fra <http://www.artbrut.ch/fr/21070/collection-art-brut-lausanne>
- Costa, da V. & Hergott, F. (2006). *Jean Dubuffet. Works, writings and interviews*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Dahlström, P. (2002). *Särlingskap och Konstnärsmyt*. Doktoravhandling. Gothenberg Studies in Art and Architecture. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Decarlo, T. & Dintenfass, S. (1992, 11. oktober). THE OUTSIDERS: With Its Exhibit 'Parallel Visions', The County Museum Validates a Controversial Genre – the Art of the Insane. *Los Angeles Times*. Hentet 5. mai 2013 fra <http://articles.latimes.com/keyword/parallel-visions-modern-artists-and-outsider-art-art-exhibit>
- De gåtfulla: outsiders i konsten*. (1979). Utstillingskatalog. Liljevalchs konsthall. Stockholm: Liljevalchs konsthall.
- Delavaux, C. (2010). *L'Art Brut, un fantasme de peintre*. Paris: Éditions Palette.
- Die Prinzhorn-Sammlung. Bilder, Skulpturen, Texte aus Psychiatrischen Anstalten (ca. 1890 – 1920)*. (1980). Königstein: Athenäum Verlag.

- Documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute.* (1972). Utstillingskatalog. Kassel: documenta GmbH.
- Douglas, C. (1996). Precious and Splendid Fossils, I B. Brand-Claussen, I. Jádi og C. Douglas (Red.). (1996). *Beyond Reason. Art and Psychosis. Works from the Prinzhorn Collection.* Berkeley: University of California Press, s. 35-47.
- Dubuffet, J. (1949/1987). *Art Brut Preferred to the Cultural Arts.* I M. Glimcher *Jean Dubuffet – Towards an Alternative Reality* (s. 101-104). New York: Pace Publications.
- Dubuffet, J. (1951/1987). Anticultural Positions. I M. Glimcher, M. *Jean Dubuffet – Towards an Alternative Reality.* New York: Pace Publications, s. 127-132.
- Dubuffet, J. (1968/1986). *Asphyxiating Culture and Other Writings.* New York: Four Walls Eight Windows.
- Dubuffet Foundation. (2013). Hentet 15. mars 2013 fra [http://www.dubuffetfondation.com/index2\\_ang.htm](http://www.dubuffetfondation.com/index2_ang.htm)
- Eliel, C. S. (1992). Moral Influence and Expressive Intent: A Model of the Relationship between Insider and Outsider. I M. Tuchman, & C. S. Eliel (Red.), *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art.* Utstillingskatalog (s. 16-19). Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Eliel, C. S. & Freeman, B. (1992). Contemporary Artists and Outsider Art. I M. Tuchman, & C. S. Eliel (Red.), *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art.* Utstillingskatalog (s. 198-229). Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Ernst, M. (1971). *Ecritures.* Paris: Gallimard.
- Ernst, M. (1948). *Beyond Painting.* New York: Wittenborn and Schultz.
- Figura ensemble. (2012). Hentet 28. mars 2013 fra <http://www.figura.dk/news?n=17485>
- Foster, H. (2001). Blinded Insights: On the Modernist Reception of the Art of the Mentally Ill. *October Magazine*, Summer 2001. s. 3-30.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.- A., Bulchloh, B. (2007). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism.* London: Thames & Hudson.
- Foucault, M. (1961/2003). *Galskabens historie i den klassiske periode.* Frederiksberg: Det lille forlag.

- Franzke, A. (1989). *Georg Baselitz*. London: Prestel.
- Galleri Vox. (2013). Hentet 1. mai 2013 fra  
[http://www.gallerivox.no/vox/kontakt-oss#.UYIX0-A\\_Z0c](http://www.gallerivox.no/vox/kontakt-oss#.UYIX0-A_Z0c)
- ... *Giacometti, Hodler, Klee... Das Kunstmuseum Bern. Höhepunkte der Schweiz aus sieben Jahrhunderten*. (2010). Utstillingskatalog. München: Hirmer Verlag.
- Gisbourne, M. (1992). Playing Tennis with the King. Visionary Art in Central Europe in the 1960s. I M. Tuchman & C. S. Eliel (Red.), *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*. Utstillingskatalog (s. 174-197). Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Glimcher, M. (1987). *Jean Dubuffet – Towards an Alternative Reality*. New York: Pace Publications.
- Grosenick, U. (2001). *Women Artists*. Köln: Taschen Paperbacks.
- Harrison, C. & Wood, P. (Red.). (2003). *Art in Theory 1900-2000*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Haslam, J. (1810/1988). *Illustrations of madness*. London: Routledge.
- Hellandsjø, K. (2008). *Hennie Onstad art centre: the art of tomorrow today. The collection*. Bærum: Henie Onstads kunstsenter.
- Hitler's Degenerate Art*. (1937/2008). Faksimileutgave av *Entartete Kunst Ausstellungsführer*. London: World Propaganda Classics, Foxley Books Limited.
- Horror vacui. (sist modifisert mars 2011). Wikipedia. Hentet 7. april 2013 fra  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Horror\\_vacui](http://en.wikipedia.org/wiki/Horror_vacui)
- Inside Out. Outsider Art/Art Brut visiting Norway!* (2012). Utstillingskatalog. Harstad: Sør-Troms Museum.
- Jacobsen, F. J. (2011). *Herr Kunstmaleren Bendik Riis*. Oslo: Amalie forlag.
- de Jaer, B. (2010). *Adolf Wölfli. Analysis of the Musical Cryptograms*. Bok og CD produsert i samarbeid med Adolf Wölfli-Stiftung. Bruxelles: Sub Rosa.
- Jauss, H. R. (1982). *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Johnsrud, E. H. (1972, 13. juli). Documenta 5 i Kassel: Søkelys på virkeligheten. *Aftenposten*, Argus-klipp uten sideangivelse.
- Kjellgren, T. (Red.). (1991). *Särlingar*. Malmö: Malmö Konsthall.



- Klee, F. (Red.). (1964). *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*. Berkley, CA: University of California Press.
- Koefoed, H. (2008). *Lars Hertervig – Stillhet og lys*. Oslo: Labyrinth Press.
- Krukowski, S. (1992). Jean Dubuffet and the Deculturation of Art. Washington University in St. Louis. Hentet 10. September 2011 fra <http://www.rasa.net/writings/dubuffet.html>
- Kunst Museum Bern. (2012). Präsentation von Werken aus der Adolf Wölfli-Stiftung. Hentet 19. januar 2013 fra <http://www.kunstmuseumbern.ch/de/sehen/heute/126-prasentation-von-werken-aus-der-adolf-wolfli-stiftung-120.htm>
- Kvaran, G. B. (2010). Bjarne Melgaard – Jealous. I G. B. Kvaran, H. B. Ueland og G. Årbu (Red.). (2010). *Bjarne Melgaard – Jealous*. (2010). Utstillingskatalog. Oslo: Astrup Fearnley Museum of Modern Art.
- Laing, R.D. (1960). *The Divided Self*. London: Tavistock Publications.
- MacGregor, J. M. (1989). *The Discovery of the art of the insane*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- MacLagan, D. (2009). *Outsider Art: from the margins to the marketplace*. London: Reaktion Books.
- Maizels, J. (1996). *Raw Creation: outsider art and beyond*. London: Phaidon Press.
- Maizels, J.(Red.). (2009). *Outsider Art Sourcebook*. Herts: Raw Vision Ltd.
- Martens, J. S. (1949, 23. desember). Galskap gjør mennesket friere. *Aftenposten*, s. 7.
- Minturn, K. (2012). Chaissac, Dubuffet, and Paulhan: From Proletarian Literature to *Écrits Bruts*. *Kunstlicht* 2(3), s. 89-102.
- Minturn, K. (2013). Institute for Doctoral Studies in the Visual arts: PhD in Philosophy, Aesthetics, & Art Theory  
Hentet 28. April 2013 fra <http://idsva.org/kent-minturn/>
- Morgenthaler, W. (1921/1992). *Madness & Art: The Life and Works of Adolf Wölfli*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Museum of Everything*#4.(2011). Appendiks til utstillingskatalogen. London: The Museum of Everything.
- Mørstad, E. (2000). *Visuell Analyse. Metode og skriveråd*. Oslo: Abstrakt forlag.

- Navratil, L. (1965/1976). *Schizophrenie und Sprache. Schizophrenie und Kunst*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Nipen, K. og Berg, I. (2011, 11 oktober). Slutter etter konflikt om Riis bilder. *Aftenposten*, s. 8.
- Nordland fylkeskommune. (2010). Kunst på Bodin: Herleik Kristiansen. Hentet 28. april fra <http://www.nfk.no/Artikkel.aspx?AId=14247&back=1&Mid1=197&Mid2=&Mid3=&>
- Norsk kulturråd. (2011). Psykiatrihistorie. Arkiv og museer, samlinger og utstillinger. Hentet 20. April 2013 fra: [http://kulturradet.no/vis-publikasjon/-/asset\\_publisher/N4dG/content/psykiatrihistorie-arkiv-og-museer-samlinger-og-utstillinger-2009-2010](http://kulturradet.no/vis-publikasjon/-/asset_publisher/N4dG/content/psykiatrihistorie-arkiv-og-museer-samlinger-og-utstillinger-2009-2010)
- Næss, A. (2004). *Munch. En biografi*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Olavsén, I. J. S. (2011). Et sveitsisk puslespill. *Kunstforum*. Hentet 4. april 2012 fra <http://www.kunstforum.as/2011/10/et-sveitsisk-puslespill/>
- Outsider Art. (sist modifisert mars 2009). Wikipedia. Hentet 3. mai 2013 fra [http://en.wikipedia.org/wiki/Marginal\\_Art](http://en.wikipedia.org/wiki/Marginal_Art)
- Peiry, L. (2001). *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. Paris: Flammarion
- Platzker, D. (2012). Harald Szeemann: Documenta 5. Independent Curators International. Hentet 11. januar 2013 fra [http://curatorsintl.org/exhibitions/harald\\_szeemann\\_documenta\\_5](http://curatorsintl.org/exhibitions/harald_szeemann_documenta_5)
- Porter, R. (1987). *A social history of madness*. London: Wiedenfeld and Nicholson.
- Preziosi, D. (1992). Art History, Museology, and the Staging of Modernity. I. I. M. Tuchman, & C. S. Eliel (Red.), *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*. Utstillingskatalog (s. 296-305). Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Preziosi, D. (1998). *Rethinking Art History*. New Haven & London: Yale University Press.
- Prinzhorn, H. (1922/1995). *Artistry of the Mentally Ill*. Wien/New York: Springer-Verlag.
- Psykiatrihistorie – Arkiv og museer, samlinger og utstillinger* (2011). Rapport fra arbeidsgruppe., Juni 2011. Oslo: Norsk kulturråd.

- Renberg, I. M. (2002). *Stanse tiden – Temporale aspekter i Lars Hertervigs landskapsmalerier 'Gamle furutrær' og 'Borgøya' belyst ved Walter Benjamins allegoribegrep* (Hovedoppgave). Institutt for arkeologi, kunsthistorie og konservering, Oslo, Universitetet i Oslo.
- Rød, K. (2011, 1. oktober). Balansert overblikk. *Aftenposten*, s.15.
- Röske, T. & von Beyme, I. (2009). *Surrealismus und Wahnsinn*. Heidelberg: Sammlung Prinzhorn/Verlag Das Wunderhorn.
- Sammlung Prinzhorn. (2013). Hentet fra <http://prinzhorn.ukl-hd.de/>
- Sandberg, L. (2011, 12. mars). Utopisk og innbydende arkitektur, *Aftenposten*, s.15.
- Sandberg, L. (2011, 5. november). Ingen snakker om museet. *Aftenposten*, s.12-13.
- Sass, L.A. (1992). *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Sawyer, R.K. (2012). *Explaining creativity: the science of human innovation*. Oxford: Oxford University Press.
- Smith, R. (1992, 13. desember). How 'Outsiders' Opened a Door On Imagination, *New York Times*. Hentet 5. mai 2013 fra <http://www.nytimes.com/1992/12/13/arts/art-view-how-outsiders-opened-a-door-on-imagination.html>
- Smith, R. (2003, 28. februar). Crazy Like a Genius, a Weird, Foxy One. *New York Times*. Hentet 30. mars 2013 fra <http://www.nytimes.com/2003/02/28/arts/art-review-crazy-like-a-genius-a-weird-foxy-one.html?pagewanted=all&src=pm>
- Spoerri, T. (1958/1964). *Adolf Wölfli's Picture World*. Psychopathology and Pictorial Expression, series 5. Holzkirchen: Sandoz.
- Spoerri, T. (1972). Identität von Abbildung und Abgebildetem in der Bildnerei der Geisteskranken. I *Documenta 5*. Katalogtekst. (Kapittel 11). Kassel: C. Bertelsmann Verlag.
- Spoerri, E. (Red.). (1997). *Adolf Wölfli: Draftsman, Writer, Poet, Composer*. Cornell Studies in the History of Psychiatry.
- Spoerri, E. & Glaesemer, J. (Red.). (1976). *Adolf Wölfli*. Bern: Adolf Wölfli-Stiftung.

- Steihaug, J. O. (2008). *Historiemaleri og fantasmatisk iscenesettelse. En diskursiv og psykoanalytisk tilnærming til Bendik Riis' kunstmaleri* (Doktoravhandling). Institutt for filosofi, ide-og kunsthistorie og klassiske språk, Oslo, Universitetet i Oslo.
- Stokvis, W. (2004). *Cobra: the last avant-garde movement of the twentieth century*. London: Lund Humphries Publishers.
- Szasz, T. (1961). *The Myth of Mental Illness: Foundations of a Theory of Personal Conduct*. New York: Harper & Row.
- Søbye, E. (2010). *En mann fra forgangne århundrer. Overlege Johan Scharffenbergs liv og virke 1869- 1995*. Oslo: Forlaget Oktober.
- The Art of Adolf Wölfli – St. Adolf-Giant-Creation* (2003). New York: American Folk Art Museum/Princeton University Press.
- The Museum of Everything.(udatert). Hentet 31.oktober 2012 fra <http://www.museumofeverything.com/>
- Thévoz, M. (1979). *Écrits bruts*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Thévoz, M. (1976). *Art Brut*. London: Academy Editions.
- Thomsen, L. (1998). Idyl og katastrofe. Hentet 16. mars 2013 fra <http://www.pernoergaard.dk/da/ideer/idyl.html>
- Tuchman, M. & Eliel, C. S. (Red.) (1993). *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*. Utstillingskatalog. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Weiss, A.S. (1992). *Shattered Forms. Art Brut, Phantasms, Modernism*. Albany: State University of New York Press.
- Wilson, S. (1992). From the Asylum to the Museum: Marginal Art in Paris and New York, 1938-68. I M. Tuchman & C. S. Eliel (Red.), *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*. Utstillingskatalog (s. 120-149). Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Woll, G. (2012). *Edvard Munch – Samlede grafiske verk*. Oslo: Orfeus.

## Illustrasjonsliste

- Fotografi: Adolf Wölfli (1921) i sin celle ved siden av bindene med det (foreløpige) selvbiografiske verket Adolf Wölfli-Stiftung, Bern 6
- Adolf Wölfli: *St. Adolf-Engel-Birne* (utsnitt) (1913) Adolf Wölfli-Stiftung, Bern 8
- Max Ernst: *Der Swchachsinnige* (1961) Collection of Kerome Kern, New York 81
- Karl Brendel: *Der Teufel* (1915?) Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 81
- August Natterer: *Der Wunder-Hirthe* (1911-13) Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 81
- Max Ernst: *Oedipe* (1931) *Cahiers d'art*, Paris, 1937 81
- Jean Dubuffet: *Le Dandy* (1973) Fondation Jean Dubuffet, Paris 82
- Gaston Chassiac: *Bouffon* (1958) Collection de l'Art Brut (Collection Neuve Invention), Lausanne 82
- Heinrich Anton Müller: *À ma femme* (mellom 1917-1920), Kunsthhaus Bern 83
- Jean Dubuffet: *The man with the Rose* (1949) Fondation Jean Dubuffet 83
- Adolf Wölfli: *Campbell's Tomato Soup* (1929) Adolf Wölfli-Stiftung, Bern 84
- Adolf Wölfli: *Klinger Quartett* (1917) Adolf Wölfli-Stiftung, Bern 85
- Adolf Wölfli: *In einer Pariser Kunst-Ausstellung* (1915) Adolf Wölfli-Stiftung, Bern 86
- Adolf Wölfli: *Felsenau* (1907) (utsnitt) Adolf Wölfli-Stiftung, Bern 87
- Adolf Wölfli: *Iro fürstliche Gnaden, Fürstin Olifia und seine fürstliche Durchlaucht Fürst Evian* (1911) Adolf Wölfli-Stiftung, Bern 88
- Fotografi: Terry Riley i *The Saint Adolf Ring*, Bern (1994) 89
- Plakat: *Nordiske Kirkemusikkdager*, Stavanger (2008) 89

# Vedlegg

## Noen særtrekk ved Wölflis kunst

- *Materialbruk*

I årene 1904-06 benyttet Wölflis seg i all hovedsak av sort blyant og vanlig skrivepapir eller avispapir uten trykk. Det var dette som var tilgjengelig materiale for ham på asyllet. Fra 1906 brukte han fargeblyanter. Han foretrakk stort format; mange tegninger har størrelse som et avispapir. I tillegg til de hundrevis av tegningene han lagde, utsmykket han også møbler i en periode (fra 1916-21). Han klistret tegninger direkte på skapvegger og, når det dreiet seg om små overflater, tegnet han direkte på trematerialet (Spoerri, 2003). Wölflis benyttet også collageteknikk. I collagene brukte han utklipp fra magasiner og bøker som var tilgjengelige på asyllet.

- *"Mixed media"*

Fra 1908 begynte Wölflis, å utforme et selvbiografisk verk i tillegg til enkelttegnene. Man har i dag bevart 25 000 sider av dette materialet som Wölflis selv samlet i store bind og bandt inn. Neste alle disse bøkene ble nummerert og fikk tittel av kunstneren. Dette kjempeverket besto av prosatekst, vevd sammen med poesi, musikalske komposisjoner, egne illustrasjoner og collagemateriale. På ett ark kan man finne flere eller alle nevnte elementer samtidig. Ett eksempel som inneholder tekst, noter, tegninger og collagemateriale er *In einer Pariser Kunst-Ausstellung* fra første del av selvbiografien (1915) (se illustrasjon s. 86). Et annet eksempel er *Campbell's Tomato Soup* fra siste del (1929) (se illustrasjon s. 84). Enkelte ganger tar han utgangspunkt i en ferdigtrykt side og fyller ut de åpne feltene. Et eksempel på dette er en konsertplakat for *Klingler-Quartett* fra 1917 som Wölflis kompletterer med tegninger og en tekst om kosmiske oppdagelsesreiser (se illustrasjon s. 85).

- *Symmetri*

Symmetri kjennetegner Wölflis kunst. Selv om denne symmetrien ikke er fullstendig, preges gjerne tegningene av horisontale, vertikale og diagonale akser der former og farger gjenspeiler hverandre. Figurer og tekstelementer plasseres i geometriske former som sirkler, ovaler, kvadrater og triangler. Et eksempel på dette ser vi i *Iro fürstliche Gnaden, Fürstin Olifia und seine fürstliche Durchlaucht Fürst Evian (1911)*. Sentralt i bildet er to svakt skråstilte ovaler (urskiver med visere som danner diagonale kryss?). I den ene sirkelen er trolig tegnet en kvinneskikkelse, i den andre, en mannsskikkelse. I underkant av tegningen finnes tre ovaler med inntegnede hoder: to plassert diagonalt opp-ned og et sentralt plassert i en ramme av flere ovaler i ulike farger og mønstre. Under dette finnes en sentralt plassert rød figur: hode (med en "hatt" med et seks linjers notesystem med noter med tall og fortegn) og to symmetriske røde vingeliknende former fylt av skrift. Denne rødfargen går også igjen i ytterkanten av de to store, sentrale ovalene. Over disse er en girlander som på venstre side ender i en hånd i retning nedenfra-og-opp, på høyre siden en hånd som går ovenfra-og-ned. En reminisens av den røde figuren nederst på bildet kan sees helt øverst. Hvert av de fire hjørnene er avrundet med en trekantform med svakt avrundet lengdeside. Bildet inneholder også flere figurelementer i par, men disse er plassert i litt forskjellige posisjoner (se illustrasjon s. 88).

- *Koloritt*

Fargene i Wölflis bilder er klare - de enkelte blyantfargene blandes ikke. Han bruker hele fargespekteret, men i det enkelte bilde er det gjerne tre, fire farger som dominerer. I *Iro...* (1911), beskrevet i forrige avsnitt, er hovedfargene mørkeblå, rød-orange, mosegrønt og blek-gul. Tegnepapiret er sjeldent hvitt, men som oftest lyst gul-brunt.

- *Figurative og dekorative elementer*

De fleste tegningene inneholder figurative elementer. Disse kan være svært abstraherte, som når et "ansikt" kun består av to prikker til øyne og en strek til munn. Andre ganger er enkeltfigurene meget mer detaljrike og langt mer

naturalistiske, selv om det totale bildet kan være preget av at elementenes størrelse og plassering i forhold til hverandre avviker fra regler om perspektiv. Bildet *Felsenau, Bern* (1907) viser et veveri som Wölfler kjente fra sin barndom. Her fremstilles ulike bygninger og en kjempepipe, fire ganger så høy som det største huset. Det kan synes som om et gjerde går diagonalt fra nederst på bildets venstre side. I bildets øvre del finnes figurer som stjerne, kors og eggliknende ovaler. I tillegg finnes flere enn ti ansikter/skikkelser spredt rundt i tegningen. Navnet på veveriet, skrevet med store bokstaver, slynger seg over nedre del av bildet som også "inneholder" mange ulike border og geometriske figurer med et utall mønstre. Det kan være vanskelig å se hva som er ren dekorasjon og hva som fremstiller "noe". Wölflers gjennomgående svært varierte bruk av border og andre dekorative elementer eller teksturer i forskjellige perioder har for øvrig blitt grundig systematisert, for eksempel av Elka Spoerri og Markus Raetz (1987). Et ansikt, et hus eller en fugl kan være del av en dekorativ bord, eller – tilsynelatende – brukt som fyllstoff for å dekke hele billedflaten. Man kan finne dusinvis av slike figurer i ett og samme bilde. Enkelte figurer gjentas i svært mange tegninger, som ansiktet med store, sorte, øyne. I illustrasjonene i det selvbiografiske verket sees igjen og igjen et ansikt med sort maske, ofte med et kors på hodet. Den symbolske betydning av disse figurene har vært gjenstand for mange tolkninger (se illustrasjon s. 87).